W. C. F. SCHLEESE.

Seiten 203 - 206

fehlen

L'ART DU VIOLON

Nouvelle Méthode

par

P. BAILLOT.

Die Kunst des Violinspiels

Neue vom Conservatorium in Paris eingeführte

Violinschule

von

P. BAILLOT,

aus dem Französischen übersetzt von H. Panofka.

No 1940. *Pr. 13 Thlr.*

Eigenthum des Verlegers.

Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

GR. S. ORCHESTER- & LEHRER-BIBLIOTHEK WEIMAR

Die

Kunst des Violinspiels.

Neue Violinschule

von

P. Baillot.

L'ART DU VIOLON.

Nouvelle Méthode

par

P. BAILLOT.

Der Verfasser an seine Schüler.

Meine Freunde!

Indem ich mit Euch strebte, die Geheimnisse unseres Instrumentes, der Violine, zu erforschen, ist es mir gelungen, die Grundsätze dieser neuen Schule in der ausgedehntesten Allgemeinheit festzustellen. Es thut mir so wohl, wenn ich an die Theilnahme denke, die Ihr meinem Werke geschenkt habt, dass ich es Euch zur Erinnernng an unsere gemeinschaftliche Studien, als an die reinsten Freuden, von ganzem Herzen widme.

Möge unsere treue Liebe zur hohen Kunst, die wir ausüben, noch lange jenes Band der Freundschaft erhalten, das mich an Euch, meine theure Schüler, kettet, und das so sehr zur Erheiterung meines Lebens beigetragen hat.

BAILLOT.

L'auteur à ses élèves.

Mes amis!

C'est en cherchant avec vous à pénétrer dans les secrets du violon que je suis parvenu à fixer, dans leur plus grande généralité, les principes de cette nouvelle méthode; il m'est si doux de penser à la part que vous avez prise ainsi à mon ouvrage, que j'ai voulu vous en offrir la dédicace comme un souvenir de nos communs travaux et de nos plaisirs les plus purs.

Puisse ce fidèle témoin de notre amour pour l'art sublime que nous cultivons, déposer longtemps en faveur du lien d'amitié qui, en m'unissant à vous, mes chers élèves, a si puissamment contribué au charme de ma vie.

BAILLOT.

S. 1940.

Berlin, chez A. M. Schlesinger.

Vorbemerkungen

zu dieser neuen Auflage.

Ursprung der Violinschule des Conservatoriums.

Als man uns schon vor länger als dreissig Jahren beauftragte, die Basis des Violinunterrichts am Conservatorium festzustellen, besassen wir zuvor noch keine bestimmte Kenntniss von der Kunst, dieses Instrument zu studieren; wir hatten höchstens einige flüchtige Notizen und einige sehr unvollständige Traditionen, und mussten viele Jahre herumtappen, ehe wir zu einem jener Verfahren gelangten, das man das Geheimniss der Kunst nennt. Mit Hülfe unserer eigenen Studien, trachteten wir die bedeutendsten Elementarwerke aufzusuchen; dieser Werke gab es jedoch nur sehr wenige; auch waren sie in einer Epoche verfasst, die uns kaum dazu dienen konnte, jene Schwierigkeiten zu überwinden, und jene Erleichterungen zu geben, welche die damaligen Compositionen boten und erheischten *).

Erscheinen der ersten Methode, als Versuch.

Wir wurden aufgefordert, hierzu das Resultat unserer eigenen Entdeckungen, als Versuch beizufügen, und unsere Liebe zur Kunst machte es uns zur Pflicht, dem zu folgen; heute macht sie es uns zum Gesetz, unsere weitere Erfahrung zu benützen, um jene Methode umzuarbeiten, deren Durchsicht nach einem gewissen Zeitraume als nöthig anerkannt und nur zufälliger Weise verzögert worden.

Neue Methode.

Dieses Werk ist nun gänzlich von uns umgearbeitet, die Grundprinzipien desselben jedoch beibehalten worden. Wir haben uns auch bemüht, es zu vervollkommnen, indem wir eine Menge neuer Gegenstände behandeln, welche, unseres Wissens, bis heute noch nirgend für das Studium der Violine angewandt worden sind. Fast alle Beispiele sind den als klassisch anerkannten Meistern entlehnt, deren Werke als Typus für jedes Genre dienen können; wir haben geglaubt, es sei besser vom Bekannten zum Unbekannten überzugehen, als Beispiele zu wählen, deren Anwendung nicht so natürlich und positiv, mithin auch nicht so wirksam wäre, und die weder die Autorität der Zeit, noch des

*) Die einzigen Violinmethoden, deren wir uns vor dem Erscheinen der ersten Methode des Conservatoire bedienen konnten, waren die von *Geminiani*, *Corrette* [1738] von *Leopold Mozart*, *Dupont* und *Abbé* dem Sohne.

An Methoden oder Elementarwerken sind seitdem erschienen von *Bailleux*, *Bornet*, *Lorenziti*, *Cambini*, *Woldemar*, *J. D. Cartier*, *Favre*, *Pastou*, *Guhr Spohr* und *Mazas*.

Tartini hat uns nur einige nützliche Bemerkungen in einem an Mme Sirmen gerichteten Briefe zurückgelassen, der sich in den Notizen des Hrn. Fayolle befindet. Seine *Arte del' arco* voll Details, die mehr für die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, als des Bogens in Bezug auf das, was man heutzutage unter Effekt versteht, lässt den Schüler Alles nur errathen, da kein Zeichen, noch Accent angegeben ist, um den Sinn anzuzeigen, ja oft nicht einmal um das rein Mechanische zu verdeutlichen.

Viotti hatte ein Elementarwerk über Violinunterricht begonnen; es ist uns jedoch unbekannt, welche Materialien er zurückgelassen hat. Ein mit jenem richtigen Geiste und tiefem Gefühl geschriebener *traité didactique*, der Viotti charakterisirte, enthält auch reiche Beispiele und würde von grossem Interesse sein. Möchten die Besitzer dieser Materialien unsere Wünsche durch Veröffentlichung derselben erfüllen.

OBSERVATIONS

RELATIVES A CETTE NOUVELLE MÉTHODE.

Origine de la méthode de Violon du Conservatoire.

Lorsque nous avons été chargés, il y a plus de trente ans, de poser les bases de l'enseignement du violon au Conservatoire de musique, nous n'avions acquis préalablement aucune connaissance positive sur l'art d'étudier cet instrument; notre instruction n'avait point été au délà de quelques notions vagues et de quelques traditions incomplètes: il nous a fallu errer ou tatonner pendant bien des années avant de nous arrêter à quelques uns de ces procédés que l'on appelle les secrets de l'art. A l'appui de nos études particulières, nous recherchâmes les ouvrages élémentaires les plus remarquables; nous aurions dû sans doute commencer par là, mais les facilités nous manquaient: ces ouvrages étaient en très petit nombre, d'ailleurs ils avaient été faits à une époque trop éloignée pour aider à surmonter les difficultés nouvelles et pour donner la flexibilité de moyens que les compositions modernes rendaient de plus en plus nécessaire *).

Première méthode publiée comme un essai. Nécessicité de la revoir prévue dès son adoption.

Nous fûmes invités à y suppléer en publiant, comme un essai, le résultat de nos propres découvertes: Notre amour pour l'art nous en faisait un devoir; il nous fait aujourd'hui une loi de profiter des leçons de l'expérience pour refaire cette méthode dont la révision, au bout d'un certain espace de temps, avait été considérée comme utile et arrêtée en conséquence dès son adoption.

Méthode nouvelle.

Cet ouvrage a donc été entièrement refait par nous, bien que les principes fondamentaux en soient conservés. Nous avons cherché à le completter en traitant d'un grand nombres d'objets nouveaux qui, jusqu'à présent, du moins à notre connaissance, n'avaient point été appliqués à l'étude du violon. Presque tous les exemples ont été tirés des auteurs considérés comme classiques, leurs ouvrages pouvant servir de type dans chaque genre: nous avons cru qu'il vaillait mieux procéder ainsi du connu à l'inconnu, que d'offrir des exemples dont l'application

*) Les seules méthodes de Violon que nous avons pu examiner avant la publication de la première méthode du Conservatoire sont celles de *Geminiani*, de *Corrette* [1738], de *Léopold Mozart*, de *Dupont* et de *l'Abbé fils*.

Les méthodes ou les ouvrages élémentaires qui ont paru depuis sont: de *Bailleux*, de *Bornet*, de *Lorenziti*, de *Cambini*, de *Woldemar*, de Mr. *J. B. Cartier*, de Mr. *Favre*, de Mr. *Pastou*, de Mr. *Guhr* (de Francfort), de Mr. *Spohr* et de Mr. *Mazas*.

Tartini nous a laissé quelques conseils utiles, mais très peu étendus, dans une lettre adressée à Mme Sirmen relatée dans les notices de Mr. Fayolle. Son *Arte del' arco*, rempli de détails qui prêtent encore plus à la variété d'expression qu'à la variété de l'Archet sous le rapport de ce que l'on entend aujourd'hui par *effet*, laisse tout à deviner à l'élève attendu qu'aucun signe, aucun accent marqué ne vient l'aider à en rendre non seulement le sens, mais le plus souvent même, le matériel.

Viotti avait entrepris un ouvrage élémentaire sur le Violon: nous n'avons aucune connaissance de la nature des matériaux qu'il a laissés. Un traité didactique écrit par Viotti avec cet esprit juste, ce sentiment délicat et profond qui le caractérisait, et riche d'exemples composés par lui, serait sans doute du plus grand intérêt: espérons que les dépositaires de ces matériaux, quels qu'ils soient, cédant à nos voeux, nous mettront à même d'en jouir.

Gebrauches für sich haben, noch, wie die Auszüge, den Vortheil gewähren könnten, im Nothfalle eine Art von Gedächtnisskunst *(mnémonique)* zu befördern.

Je mehr Verschiedenheit die Violine heute in ihren Mitteln bietet, desto mehr Mannigfaltigkeit mussten wir auch in die Beispiele bringen. Die gesunde Vernunft heisst uns, die Vermischung der verschiedenen Genre und Style vermeiden, und sie in ihrer vollkommenen Reinheit hinstellen, und in der Hoffnung, diesen Zweck zu erreichen, haben wir die Auszüge aus den verschiedenen Meistern vervielfacht, überzeugt, dass man sich zur Ausführung ihrer Werke alsdann derselben Mittel bedienen muss, um denselben Effekt hervorzubringen; übrigens bietet auch diese Mannigfaltigkeit der Geistesentwicklung des jungen Künstlers vielen Nutzen, der sich im Stande fühlt, zu schaffen, und flösst demselben das Interesse ein, nach den Quellen, aus denen die Beispiele geschöpft sind, zu forschen, wodurch er die Werke der klassischen Meister kennen und sie in ihrem Geist ausführen lernt.

Der erste Zweck einer Schule schien uns zu sein, den Verstand zu entwickeln und das Urtheil zu üben, damit nicht alle Anstrengung und Geduld vergebens sei. Der Mechanismus mangelt heut zu Tage nicht der Nahruug, jede Schwierigkeit erfordert ihr besonderes Studium; aber eine Schule soll zur Anwendung führen, zur Benutzung dieser Stoffe, und das Band zeigen, das sie einigt, so wie das Ziel, das zu erreichen. Es glaubten Einige, den Unterricht zu befördern mittelst verkürzter (*abregées*) Methoden, die sie mit kurzgefassten (*abreviatives*) verwechselten. Wir glauben im Gegentheil, dass dieselben so ausgedehnt und bestimmt, als möglich sein müssen, damit auch der am mindest von der Natur Begünstigte sie zum Leitfaden nehmen könne. Unsers Erachtens ist dies das sicherste Mittel, das Studium zu beschleunigen, und deshalb möge man uns verzeihen, wenn wir genau in alle Einzelheiten eingehen.

Ausdehnung dieser Methode.

Wir haben ebenso gemeint, dass der Unterricht in der Violine, dem ersten aller Instrumente, auf die weiteste Grundlagen festgestellt werden müsse, und man wird es dem Plane dieses Werkes ansehen, dass dies stets unser Streben gewesen, und dass wir seit Entstehung des Conservatoriums treulich daran gearbeitet haben, unsere Schüler nicht zu Sclaven einer Schule zu machen, sondern dass wir dieser Schule die grösstmöglichste Ausdehnung und unsern Schülern die grösste Freiheit zum Aufschwunge gegeben haben.

ne serait pas aussi claire, aussi positive, ni par conséquent aussi efficace; ces exemples ne pouvant avoir pour eux l'autorité du temps et de l'usage, ni présenter, comme les extraits, l'avantage de devenir au besoin une sorte de *mnémonique*.

D'ailleurs, plus le violon offre aujourd'hui de variété dans ses ressources, plus il fallait mettre de diversité dans les exemples. C'est un précepte de saine doctrine d'éviter la confusion des genres, de ne point mélanger les styles et de chercher à les rendre dans toute leur pureté, et c'est dans l'espoir de contribuer à faire atteindre ce but que nous avons multiplié les extraits de différens auteurs, persuadés que, dans l'exécution de leurs ouvrages, il est indispensable de se servir des mêmes moyens si l'on veut obtenir les mêmes effets; que d'ailleurs cette diversité offre plus de chances au développement du génie du jeune artiste qui se sent en état de créer; qu'enfin ces citations inspireront peut-être assez d'intérêt aux élèves pour les porter à remonter à la source, à prendre connaissance des ouvrages où elles ont été puisées, et pour les convaincre de la nécessité de conserver fidèlement à chacun des compositeurs le caractère qui lui est propre.

Il nous a semblé surtout que le premier but d'une méthode devait être de développer l'intelligence et d'exercer le jugement afin de ne pas rendre vains tous les efforts du travail et les résultats de la patience. Le mécanisme, ne peut manquer aujourd'hui d'alimens: chaque difficulté a ses études spéciales: mais une méthode doit guider dans l'emploi, dans l'arrangement de ces matériaux, faire connaître le lien qui les unit et le but où ils doivent tendre. Quelques personnes ont cru accélérer l'instruction au moyen des méthodes *Abrégées*, les confondant ainsi avec les *Abréviatives*. Celles-ci doivent être au contraire tellement étendues et positives que l'intelligence la moins favorisée y voie plutôt et plus clairement à se conduire. Nous pensons que tel est un des plus sûrs moyens d'abréger les études, et cette opinion sera notre excuse pour tous les détails dans lesquels nous sommes entrés.

Extension donnée à cette méthode.

Nous avons également pensé que l'enseignement du violon, le premier de tous les instrumens, devait être établi sur les bases les plus larges: on peut voir, par le plan de cet ouvrage, que telle a toujours été notre intention, et que, depuis l'origine du Conservatoire, nous avons travaillé de bonne foi à empêcher les élèves confiés à nos soins de devenir prisonniers d'une école cherchant à donner à l'école elle même la plus grande extension possible et à laisser aux élèves la plus grande liberté d'essor.

Einleitung.

Will man eine Kunst in ihrer Tiefe ergründen und ihr Fortschreiten beleuchten, so ist es vor Allem nöthig, auf ihren Ursprung zurückzugehen und die Veränderungen, welche die Zeit darin hervorgebracht, zu beobachten. Nur so kann man den richtigen Weg finden und ermessen, wie viel noch zur Erreichung der höchsten Vollkommenheit gehört.

Ursprung der Violine.

Der Ursprung der Violine ist noch sehr im Dunkel. — Durch einige Medaillen und Steinschnitte, auf denen man Apollo, Orpheus und Amphion mit einer der unsrigen ähnlichen Violine abgebildet findet, wurde man lange bewogen zu glauben, dass der Ursprung derselben in die graue Vorzeit fällt; heute wird jedoch die Alterthümlichkeit dieser Medaillen sehr bestritten *) †).

Geschichte der Violine.

Ein noch ungedrucktes Werk eines sehr achtbaren Lehrers, des Hrn. J. B. Cartier in Paris, welches das Resultat der interessantesten Nachforschungen ist, und dessen baldige Herausgabe wir sehr wünschen, sucht darzuthun, dass die Entstehung der Violine in unsere Zeit fällt, und dass der Bogen den Alten unbekannt war. Es scheint, dass man seit dem 9ten und 10ten Jahrhunderte sich der sogenannten Rebec bediente, einer Violine mit drei Saiten, die man mit einem kleinen Bogen spielte und man erst im 14ten Jahrhunderte Violinen mit vier Saiten hatte. Im 15ten Jahrhunderte begleitete man den Gesang mit der Viola, welche in Frankreich unter dem Namen Violino oder *Violon à la française*, jedoch in kleinerer Form, gebraucht wurden. Man sieht dieselben auf alten Partituren abgebildet.

Der berühmteste Instrumentenmacher und seine Schüler.

Duiffoprugear, im italienischen Tyrol geboren, zu Ende des 15ten Jahrhunderts, kam 1515 nach Frankreich, und starb 1530 zu Lyon. Dies ist der berühmteste und älteste Instrumentenmacher, dessen Name uns bekannt ist; seine Instrumente sind besonders schön und vollendet gearbeitet. Seine Schüler waren Perra, Magini, Coppa und Amati. Die Familie Amati hat mehrere Generationen hindurch an der Vervollkommnung der Violine gearbeitet und ihr Nachfolger Stradivari hat ihr den höchsten Grad der Vollendung gegeben.

Bauart der Violine.

Seit 300 Jahren hat man im Ganzen nichts an der Bauart der Violine geändert, aber ihre innere Verhältnisse haben einige Modificationen seit dem letzten Jahrhundert erlitten, welche grösseren Umfang, das Versetzen und Verlängern des Halses, so wie die Benutzung dickerer Saiten hervorbrachten, und die natürliche Folge einer grösserer Entwickelung in der Ausführung sind.

*] Notizen über Corelli, Tartini etc. von Fayolle. 1810.

†] Das Wörterbuch der griechischen Musik, verfasst von F. v. Drieberg. Berlin, 1835, giebt hierüber Aufschluss. 4. Anm. d. Ueb.

INTRODUCTION.

Si l'on veut approfondir un art, il faut, autant qu'il est possible, chercher à en connaître l'origine et suivre tous les changemens que le temps doit y avoir apportés afin d'en observer la marche progressive. C'est ainsi que l'on apprend à choisir la route la meilleure et à mesurer la distance qui reste à parcourir pour atteindre au plus haut dégré de perfection.

Origine du Violon.

Mais l'origine du Violon est encore environnée de ténèbres. Sur la foi de quelques médailles et pierres gravées où l'on voit Apollon, Orphée, et Amphion, représentés avec un Violon semblable aux nôtres, on a cru pendant longtemps que cette origine remontait aux temps les plus réculés; l'antiquité de ces médailles est aujourd'hui fort contestée *).

Histoire du Violon.

Un ouvrage encore inédit, qui est le resultat des plus intéressantes recherches faites par un estimable Professeur, Mr. J. B. Cartier, et dont nous appelons de tous nos voeux la publication, tend à prouver que le Violon est d'invention moderne, et que l'archet était inconnu aux anciens.

Il parait que dès le 9e. ou 10e. Siècle on faisait usage du Rebec, Violon à trois cordes, dont on jouait avec un petit archet, et que l'on n'a commencé à se servir du Violon à 4 cordes que vers le milieu du 14e. Siècle; ce fut alors que le Violon succéda au Rebec.

La *Viole* accompagnait la voix au 13e. Siècle. Cet instrument ayant été employé à cette époque en France, sous une plus petite dimension, reçut le nom de *Violino*, petit Violon, ou *Violon à la française*, ainsi qu'on le voit désigné sur d'anciennes Partitions.

Luthier le plus célèbre. Ses Elèves.

Duiffoprugear, né dans le Tyrol Italien, vers la fin du 13e. Siècle, vint en France en 1515, et mourut à Lyon en 1530. C'est le plus ancien et le plus célèbre des Luthiers dont le nom soit parvenu j'usqu'à nous; ses instrumens sont d'une beauté remarquable et d'un fini précieux. Il eut pour élèves: Perra, Magini, Coppa et Amati. La famille des Amati a travaillé pendant plusieurs générations à perfectionner la facture du Violon à laquelle Stradivari, qui leur a succédé, est parvenu à donner le dernier dégré de supériorité.

Structure du Violon.

Depuis 300 ans, on n'a rien changé à l'ensemble de la *Structure* du Violon, mais ses proportions intérieures ont reçu, depuis le siècle dernier, quelques modifications qu'ont entrainé l'élévation du Diapason, le renversement et la longueur du manche, et l'augmentation de la grosseur des cordes, suites naturelles d'un plus grand développement dans l'exécution. On a donc essayé à

*] Notices sur Corelli, Tartini, etc. par Mr. Fayolle. 1810.

Man hat also zu verschiedenen Malen versucht, ihre Form und Verhältnisse zu ändern; man hat Violinen mit höherer und niederer Wölbung in Form der Guitarre und der Sistre (egyptische Klapper) gemacht! man nahm dazu anderes Holz, als Ahorn und Tannen, man wollte sogar welche von Metall machen; Andere bezog man mit messingenen Saiten unter dem Stege und dem Saitenhalter; einige waren ohne Balken, Andere ohne Stimmstock. Alle diese Versuche jedoch dienten nur dazu, den Vortheil ihrer ursprünglichen Gestalt und das grosse Verdienst zu bewähren, so viel Einfachheit mit solcher Kraft vereint zu haben.

Bestandtheile der Violine.

Zwei Platten und vier Hülfsstücke machen das Gerüste der Violine aus; vier Saiten der Länge des Halses nach gespannt, werden mittelst eines Bundes Pferdehaar, der mit Harz gestrichen wird und an den beiden Enden eines Stabes befestigt ist, in Schwingung gebracht. Ein Steg unterstützt die Saiten, schwingt zuerst die Bogenstriche und theilt das Zittern der Töne einer hölzernen Seele (dem Stimmstocke) mit, die im Innern des Instrumentes sich befindet. Diese unterstützt die Wölbung, nebst einem Balken, der das Gleichgewicht erhält; sie setzt alle Theile des Gebäudes in Wechselwirkung, und als Mittelpunkt der harmonischen Bewegung, verbreitet sie in die Ferne die Töne, die unter dem Bogen vibriren. Dies sind die Bestandtheile der Violine. Diese Bestandtheile genügen doch nicht zur Vollendung. Es fehlt in der Musik an einem Werke, in dem die Bauart der Violine ganz besonders in Bezug auf die Akustik behandelt würde; Hr. *Savart*, Mitglied der Akademie der Wissenschaften, hat sich damit beschäftigt, und wir dürfen hoffen, bald mathematische Gewissheit über die Factur der Violine zu erhalten, worüber man bis jetzt in Ermangelung positiver Regeln, im Finstern tappte. Es dürften die Berechnungen des Hrn. Savart, welche auf vielfältige Erfahrungen begründet sind, der Akustik im Allgemeinen, so wie ganz besonders der Violine, von ungemeinem Vortheile werden.

Verschiedene Charaktere der Violine.

Betrachtet man die Violine in Bezug auf ihren verschiedenen Charakter und Effekt, so findet man Reichthum mit Einfachheit, Grösse mit Zartheit, Kraft mit Schmelz gepaart. Sie erregt Freude und sympathisirt mit der Melancholie. Je nachdem man sie fragt, antwortet sie; ihr gehört der ganze Reichthum der Melodie, so wie der Harmonie, und das Genie findet in ihr sein edelstes Organ, das in alle Geheimnisse der Seele eingeweiht, mit ihr athmet, mit ihr empfindet. Ihr Klang ist eine zweite menschliche Stimme, die der natürlichen zur Erzeugung gegeben scheint, mittelst ihres grössern Umfanges. Ihr Ton ist so mannigfaltig, dass man ihm den ländlichen Charakter der *Oboe*, die eindringliche Sanftheit der *Flöte*, den edlen und ergreifenden Ton des *Hornes*, den kriegerischen Glanz der *Trompete*, die Gesammtschwingung des *Claviers*, das fantastische Anschwellen der *Harmonica*, und endlich die harmonische Gravität der *Orgel* geben kann. Die vier Saiten genügen für so vieles Wunderbare, sie bieten mehr, als $4\frac{1}{2}$ Octave; der Bogen, dieser Leiter

diverses reprises de varier sa forme et ses proportions; on a fait des Violons à voûtes élevées et à voûtes surbaissées; en forme de Guitare ou de Sistre; on en a fait avec d'autres bois que l'Erable et le Sapin; on a voulu même en faire de métal; on a ajouté à quelques uns des cordes de laiton sous le chevalet et sous l'attache des cordes; ceux-ci, ont été construits sans barre ceux-là, sans ame. Mais ce nombreux essais n'ont servi, jusqu'à présent qu'à faire apprécier d'avantage sa forme primitive et à faire ressortir le mérite de tant de simplicité unie à tant de puissance.

Matériel du Violon.

Deux planches et quatre points d'appui composent toute sa charpente. Quatre cordes, placées le long d'un manche, sont mises en vibration par une mèche de crins frottée de résine et fixée aux deux-extrêmités d'une baguette. Un chevalet soutient les cordes, frémit le premier sous l'archet, et communique ses tressaillemens à une ame de bois cachée dans le corps de l'instrument. Cette ame soutient la voûte; secondée par une barre qui maintient l'équilibre, elle met toutes les parties de l'édifice en rapport entr'elles, et, centre du mouvement harmonieux, fait rayonner au loin les sons qui vibrent sous l'archet. Tel est le *Matériel* du Violon.

Ce *Matériel* est toutefois très éloigné de la perfection; il manquait à la Musique un ouvrage ou la Structure du Violon fut spécialement considérée sous le rapport des lois de l'acoustique; un membre de l'académie des sciences, Mr. Savart, s'en est occupé et nous avons l'espoir de poséder bientôt des certitudes mathématiques sur la facture du Violon pour laquelle on a employé jusqu'ici le tatonnement à défaut de régles positives. Les expériences multipliées de Mr. Savart ayant confirmé ses calculs, l'acoustique, et particulièrement le Violon, doivent en retirer beaucoup d'avantages.

Caractères divers du Violon.

Maintenant si l'on considère le Violon sous le rapport de divers *Caractères* et de ses effets, on y trouve la richesse unie à la simplicité, la grandeur à la délicatesse, la force à la douceur; il excite à la joie et sympathise avec la tristesse. Selon la manière dont on sait l'interroger, sa réponse est vulgaire ou sublime; toute mélodie lui appartient; toute harmonie est de son domaine, et le génie fait de lui son plus noble interprète; initié par de continuelles étreintes, à tous les mystères du coeur, il respire, il palpite avec lui. Son timbre est une *Seconde voix humaine* qui, par sa position et l'étendue de son diapason, semble destinée à servir de notes supplémentaires à la voix naturelle. Ce timbre est en même temps si varié qu'on peut lui donner le *Caractère* champêtre du *Hautbois*, la douceur pénétrante de la *Flûte*, le son noble et touchant du *Cor*, l'éclat belliqueux de la *Trompette*, le vague fantastique de *l'Armonica*, les vibrations successives de la *Harpe*, les vibrations simultanées du *Piano*, enfin la gravité harmonieuse de *l'Orgue*. Ses quatre cordes suffisent à tant de prestiges, elles donnent plus de 4 Octaves $\frac{1}{2}$ du grave à l'aigu; moteur de cette lyre des temps modernes, l'archet

der Lyra unsrer Zeit, beseelt sie durch göttlichen Hauch und vermehrt das Wunderbare, indem er alle Zustände der Seele und alle Regungen der Fantasie ausdrücken hilft.

Die berühmtesten Virtuosen.

Die Violine glänzt ihrer Natur nach vorzugsweise in Concerten und hat nach den verschiedenen Versuchen auch verschiedenen Charakter bekommen. Einfach und melodiös unter den Fingern *Corelli's*; harmonisch ergreifend und voll Grazie unter dem Bogen *Tartini's;* liebenswürdig und süss in der Hand *Gavinié's;* edel und grandios bei *Pugnani;* voll Feuers und Kühnheit, pathetisch und erhaben in den Händen *Viotti's*, ist es gelungen, durch sie alle Leidenschaften zu malen, mit eben so viel Grösse und Kraft, als Reiz und Zartheit *).

Rode und Kreutzer.

Wie schmerzhaft ist es für uns, den Namen der grossen Künstler, die nicht mehr sind, die unserer beiden Collegen *Rode* und *Kreutzer* beizufügen, die fast zu gleicher Zeit hinübergingen! Warum müssen wir schon ihren Verlust beweinen, warum können wir sie nicht mehr hören? Der Eine, dessen reizendes, reines, elegantes Spiel so richtig die liebenswürdigen Eigenschaften seines Geistes und Herzens wiedergab; der Andere, dessen freimüthiger Charakter und dessen glühende Fantasie sich in der Kühnheit und der Gluth seines Vortrages abspiegelten! Theure Schüler dieser Meister, sucht mit Treue den Ausdruck ihrer Seelen wiederzugeben; Ihr könnt sie selbst, die Dahingeschiedenen, in ihren Werken wiederfinden, sie leben in diesen! Möge ihr Genius in Euch wieder erstehen, und möget Ihr verhindern, dass Vergessenheit die eisige Hand auf ihre Werke lege! Ihr werdet ihren Ruhm theilen, wenn Ihr die Begeisterung der Meister erreicht **)!

Paganini.

Es ist für uns eine Pflicht und zugleich eine Ehre den Namen *Paganini's* in diesem Werke in einem Momente anzuführen, wo er in Paris die gerechte Anerkennung empfängt.

Man hat es sogleich wahrgenommen, dass seine Weise, Violine zu spielen, ihm allein angehört, und wenig Aehnlichkeit mit der der andern Virtuosen habe. Diese Abweichung giebt seinem Spiele das Piquante der Neuheit und dennoch beruht dieses Spiel fast ganz auf Anwendung gewisser Schwierigkeiten, die

*] Dieser Satz ist aus der 1. Methode, die wir für's Conserv. besorgt haben, entlehnt. Die vielen seit jener Zeit verstrichenen Jahre haben uns in den Stand gesetzt, die Schönheiten der Musik *Leclair's* besser zu erkennen, und wir nennen diesen Namen mit voller Verehrung. Ein Autor, den wir in dem Artikel über gehaltene Töne anführen [*Hubert le blanc*] spricht sich über seine Werke folgendermaassen aus: „Die 3 Dutzend Sonaten von *Leclair* entfalten in allem Glanze die Hoheit des Violinspiels."

**] Auch *August Kreutzer* ist uns nun entrissen.

Dieser herrliche Mann genoss vielleicht weniger Ruf, als sein Bruder *Rudolf*; doch auch er hatte ein unbestreitbares Verdienst, ein herrliches Talent, das Bescheidenheit und Sanftheit noch erhöhten. Wir beweinen seinen Tod aufrichtig. Seine Schüler liebten und verehrten ihn so, dass in ihnen sein Ruhm fortdauern wird. Uns wird sein Andenken stets theuer sein, er war uns als grosser Künstler, wie als trefflicher Mensch gleich werth, und die Kunst, die seinen Verlust nicht minder zu bedauern hat, verdankt ihm mannigfaltige Vortheile, die seinen Namen erhalten werden.

vient l'animer d'un souffle divin et produit ses merveilles en servant de véhicule à toutes les affections de l'ame et à tous les élans de l'imagination.

Virtuoses les plus celèbres.

Le Violon, fait par sa nature pour régner dans les concerts et pour obéir à tous les élans du génie, a pris les différens caractères que les grands maîtres ont voulu lui donner: simple et mélodieux sous les doigts de *Corelli*, harmonieux, touchant et plein de grâce sous l'archet de *Tartini*, aimable et suave sous celui de *Gaviniés*, noble et grandiose avec *Pugnani*, plein de feu, plein d'audace, pathétique, sublime entre les mains de *Viotti*, il s'est élevé jusqu'à peindre les passions avec autant de grandeur et d'énergie que de charme et de douceur *).

Rode. Kreutzer.

Combien il est pénible pour nous d'ajouter aux noms des grandes artistes qui ne sont plus, ceux de nos deux collègues *Rode* et *Kreutzer*, descendus presqu'en même temps dans la tombe! pourquoi faut il déjà pleurer la perte de ces honorables amis et regretter sitôt de ne les entendre plus! l'un dont le jeu plein de charme, de pureté, d'élégance, rendait si bien les qualités aimables de son esprit et de son coeur; l'autre dont le caractère franc et l'imagination ardente se retraçaient dans la hardiesse et la chaleur de son exécution! élèves chéris de ces habiles maîtres, vous chercherez à rendre avec fidélité l'expression de leur ame; vous les retrouverez eux mêmes et tout entiers dans leurs compositions; ils y respirent encore! leurs talens revivront en vous: conservateurs de leurs traditions, vous empêcherez que l'oubli ne pose sa main glacée sur leurs ouvrages, et vous partagerez leur gloire en vous identifiant à leurs inspirations **).

Mr. Paganini.

Inscrire dans cet ouvrage le nom de Mr. *Paganini* au moment où les succès qu'il vient d'obtenir à Paris justifient sa réputation, est pour nous un devoir et un honneur indépendamment du plaisir que nous éprouvons à lui rendre justice.

On a vu du premier abord que sa manière de jouer du

*) Ce passage est extrait de la première Méthode que nous avons rédigée pour le Conservatoire. Tant d'années écoulées depuis sa publication nous ont mis plus à portée de connaître et d'apprécier les beautés de la Musique de Leclair, et ce nom célèbre ne peut être rappelé par nous qu'avec l'admiration qui lui est dûe. Un Auteur que nous citons à l'article des *sons soutenus*, (*Hubert le blanc*,) parle de ses ouvrages en ces termes: „*Les trois douzaines sonates des livres de Mr. Leclair étalèrent en pompe la majesté du jeu du Violon.*"

**) *Auguste Kreutzer* nous restait; il vient aussi de nous être enlevé.

Cet homme excellent jouissait d'une réputation peut-être moins étendue que son frère *Rodolphe*, mais il avait un mérite aussi solide, un talent éminent que relevaient encore sa modestie et la touchante candeur de son ame: la mort de celui qui avait su captiver l'affection de tous devait occasionner des regrets unanimes, et rien n'a manqué à cet égard ni à notre douleur ni à sa gloire.

Il était tellement chéri de ses élèves, tellement apprécié par eux, qu'ils ne peuvent qu'honorer de plus en plus sa mémoire en continuant à le prendre pour modèle.

Pour nous, regrettant en lui le véritable artiste autant que l'ami sincère, l'artiste qui a si bien compris et si bien atteint le but de son art en se distinguant par les qualités qui honorent l'homme et le talent, nous chercherons quelques consolations dans les souvenirs qu'il laisse, souvenirs aussi utiles que chers, et que l'art même, ne peut manquer d'étendre et de perpétuer.

seit langer Zeit nicht mehr im Gebrauche sind, als das flageolet, pizzicato und das Vorstimmen der Geige. *Paganini* fügt in der That zu diesen Effecten noch neue bei, und zieht so viel Vortheil aus den Doppelflageolet-Tönen und der vierten Saite, dass das Instrument unter seinen Händen ein ganz besonderes wird, so wie der Künstler sich selbst ausser der Reihe der Andern gestellt hat.

Bemerkung über die Kunst im Allgemeinen.

Es dünkt uns eine wesentliche Beobachtung, dass die Kunst sehr häufig auf der einen Seite das verliert, was sie auf der andern gewinnt; man verliert an Einfachheit, was man an Eleganz gewinnt, an vollen Tönen, was man zu den scharfen fügt, an ausdrucksvollem, natürlichem Gesang, was man in Effectsachen findet, an Grossartigkeit, was man an Zartheit gewinnt; das Genie doch kann Alles mit Erfolg benutzen, vorausgesetzt, dass es die Schranken des guten Geschmacks nicht überschreitet. Es ist also Sache des Genie's, neue Effecte zu schaffen; des Geschmacks, die Anwendung derselben zu lehren, und der Zeit allein, sie zu sanctioniren.

Herr *Guhr* in Frankfurt hat ein Werk herausgegeben *), in dem man die meisten der von *Paganini* angewandten Verfahren erläutert findet; es giebt die genaueste Beschreibung der Hauptpassagen und Effecte, welche sein Spiel so eigenthümlich machen, darf jedoch keineswegs als eine Folge der Methode des Conservatoirs angesehen werden, welche nach einem ganz andern Systeme verfasst ist.

Fortschritte der Kunst.

Wir wollen hier keinesweges die Geschichte der Violine liefern **), sondern ganz einfach auf jene Epoche zurückgehen, in der man diesem Instrumente eine geordnete Richtung zu geben begann.

Erstes bedeutendes Werk über die Violine.

Corelli war der erste (1700), der ein bedeutendes Werk für die Violine geschrieben. Reiz der Melodie, Ordnung der Anlage und Reinheit des Styles liessen seine Sonaten als Muster dieser Compositions-Gattung erscheinen. Jene Virtuosen, die wir zu Anfang genannt haben, trugen aber wesentlich bei, die Kunst des Violinspieles, jeder nach seiner Weise, zu beweisen. Hieraus entsteht das Bedürfniss, die Basis des Unterrichts festzustellen. Für die Entwickelung dieser Arbeit bedarf es daher des Resultats der Beobachtung Mehrerer. Von diesem Gesichtspunkte aus

*] Die Kunst *Paganini's*, die Violine zu spielen, ein Anhang zu allen bis jetzt erschienenen Violinschulen.

**] Vielleicht gelingt es mir bald, meine Nachforschungen über die Geschichte der Violine zu ordnen. Panofka.

Violon était, en général, toute à lui, et n'avait que peu de ressemblance avec celle des autres virtuoses: cette différence donne à son jeu le piquant de la nouveauté, et cependant ce jeu repose presqu'entièrement sur l'emploi de certaines difficultés dont on a fait usage autrefois, telles que les *sons harmoniques*, les *Pizzicato*, et les *Accordatures*, et qui, depuis longtemps, étaient tombées en désuétude: à la vérité Mr. *Paganini* a ajouté de nouveaux effets à ceux-ci, il a tiré un si grand parti des doubles sons harmoniques et de l'emploi exclusif de la 4e. corde, que le Violon, entre ses mains, devient un instrument à part, comme l'artiste lui même s'est placé hors de ligne.

Observations sur l'art en général.

Il est une observation importante à faire ici; c'est que, le plus souvent, l'art perd d'un côté ce qu'il gagne de l'autre: on perd en simplicité ce que l'on obtient en élégance; en sons graves, ce que l'on ajoute en sons aigus; en chants expressifs et naturels ce que l'on trouve en choses d'effet; en grandeur, ce que l'on acquiert en délicatesse: cependant, le génie peut tout employer avec succès pourvu que ce soit avec mesure, c'est-à-dire pourvu qu'il ne passe point de certaines limites que le goût doit fixer.

Il appartient donc au génie de créer des effets nouveaux, au goût, d'en régler l'emploi, et au temps seul de les sanctionner.

Mr. *Guhr*, de Francfort, a fait paraitre un ouvrage *) dans lequel on trouvera la plupart des procédés employés par Mr. *Paganini;* cet ouvrage méthodique donne l'explication la plus détaillée des principaux passages et des effets qui particularisent son jeu; il ne doit point être considéré comme faisant suite à la méthode du Conservatoire, composée dans un tout autre système.

PROGRÈS DE L'ART.

Nous le voulons point entreprender ici l'histoire du Violon; nous devons simplement remonter à l'époque où l'on a commencé à donner à cet instrument une marche régulière.

Premier ouvrage remarquable, composé pour le Violon.

Corelli fut le premier qui, en 1700, publia un ouvrage remarquable pour le Violon: le charme de la mélodie, la régularité de la facture, et la pureté du style, firent considérer ses sonates comme le modèle de ce genre de composition; mais les virtuoses qui ont brillé depuis et que nous avons cités au commencement de cet ouvrage, ont ajouté, chacun selon son génie, quelque richesse à l'art de jouer du Violon, et ont puissament contribué à en étendre le domaine. De là devait naître le besoin, non d'en fixer les limites, mais d'établir les bases de l'enseignement. Pour donner à ce travail le développement convenable, il ne fallait pas qu'il fut le produit isolé du système d'un seul, mais bien le résultat combiné des observations de plusieurs. C'est sous ce point

*] L'art de jouer du violon de Paganini, supplément à toutes les méthodes qui ont paru jusqu'à présent.

muss man ein Elementarwerk für das Conservatoire abfassen, als für eine Schule, die nicht nur Schüler bilden will, sondern die auch die alle Grundlagen der verschiedenen Unterrichtszweige zusammenfasst und durch Zusätze, wie früher bemerkt worden, die bereits erlangten Kenntnisse vermehrt.

Natürliches Bestreben zur Vervollkommnung.

Keine Kunst kann stillstehen. *Young* sagt: *Der Mensch wird, er mag so lange dauern als die Sonne, immer neue Wahrheiten lernen, und dennoch begierig nach Wissen streben.*

Der Künstler, der das Bedürfniss der Productivität fühlt, und von dem edelsten Ehrgeize beseelt ist, begnügt sich nicht blos, das *Beste* zu suchen, nein, er verfolgt dies bis zu seinem Tode. Seine Imagination geht noch darüber hinaus, wenn die Hoffnung auf ein künftiges Leben ihn die Ergänzungen der Mittel zur Vollkommenheit erschauen lässt; es liegt in unsrer Natur, unsere Geisteskraft erweitern zu wollen; unsre Seele, ungeduldig, diese Ketten zu brechen, sucht einen Ausgang, um sich in das Unendliche zu stürzen; die Fantasie, die unsern Hang nach dem Wunderbaren begünstigt, leiht uns Flügel, uns in unbekannte Regionen zu erheben; so schön scheint es uns, die Erde zu verlassen. Doch ach, wir fallen nur zu bald zurück und dann fühlen wir die Nothwendigkeit uns auf uns selbst zu stützen, und die wahre Gewalt der Kunst nicht in der Weite, nicht in materiellen Dingen und in physischen Wirkungen der Natur zu suchen; nein, in unsrer eignen Brust, und der sittlichen Ordnung, in dem Gefühle, diesem Seelenleben, dieser unversiegbaren Quelle der Glückseligkeit.

Fortschritte im Mechanismus. Nothwendige Folge des Strebens nach Vervollkommnung.

Doch die Kunst, deren Grundsätze unwandelbar sind, erleidet Veränderungen, die die Zeit in den Formen hervorbringt und die den Mechanismus modificiren und erweitern. Scheinbar unwichtige Entdeckungen erzeugen oft die bedeutendsten Resultate. Hat uns nicht eine Nadel eine neue Welt entdecken lassen? Pascal sagt: Die Gesellschaft ist ein Mensch, der immer zulernt.

Hüten wir uns daher auf dem engen Pfade des Schlendrian's zu bleiben, öffnen wir vielmehr der neuen Generation alle Pforten der Zukunft, halten wir sie nicht in ihrem Fortschreiten auf, und erkalten nicht ihre Gluth; doch warnen wir sie auch vor unvorsichtigen Neuerungen; die Zeit allein lehrt uns den rechten Werth des Neuen, sie ist ein untrüglicher Meister für den, der ihre Lehren hören will. Lasst uns unaufhörlich den Gang der Kunst verfolgen, verdoppeln wir die Versuche; im Vorschreiten lasst uns ihre Bewegungen begünstigen, beim Rückschritt sie aufhalten. Lasst uns den Weg des Guten verfolgen, indem wir das Beste suchen, denn ohne dies würden wir den Compass verlieren, der uns dahin führen kann.

de vue que l'on devait entreprendre un ouvrage élémentaire dans le sein du Conservatoire, école dont le but était, non seulement de former des élèves, mais de réunir en un corps de doctrine les bases de toutes les diverses branches d'instructions et d'ajouter incessamment aux connaissances acquises au moyen des révisions dont nous avons parlé au commencement de ce traité.

Tendance naturelle au perfectionnement.

Aucun art ne peut rester stationnaire; cette vérité, qu'on a répétée si souvent de nos jours ne signifie rien autre chose sinon que l'esprit humain veut toujours aller au delà de ce qu'il apperçoit: *l'homme*, dit *Young*, *quand il durerait autant que le soleil, irait toujours apprenant quelque vérité nouvelle, et mourrait encore affamé de science.*

L'artiste, dévoré du besoin de produire, et animé de la plus noble ambition, ne se lasse point de chercher *le mieux*, objet de tous ses travaux, il le poursuit, cet objet jusqu'à la mort; son imagination s'élance même au delà de ce terme si l'espoir d'une vie future lui fait entrevoir le complément de tous les moyens d'arriver à la perfection; il est dans notre nature de vouloir toujours étendre le pouvoir de nos sens; notre ame, impatiente de briser ses liens, cherche un issue pour s'élancer dans l'infini; — l'imagination, favorisant notre penchant pour le merveilleux, nous prête ses ailes pour nous élever dans des régions inconnues, tant il nous semble beau de quitter la terre! mais hélas, il faut bientôt retomber, trahis par notre faiblesse: nous sentons alors la nécessité de nous replier sur nous mêmes et de chercher le véritable domaine de l'art, non dans le vague, ni dans les choses matérielles ou dans les effets physiques de la nature, mais dans notre propre coeur, dans l'ordre moral et dans le sentiment, cette douce vie de l'ame, cette source intarissable de félicité.

Progrès du mécanisme, résultat nécessaire de la tendence au perfectionnement matériel. Favoriser les nouvelles découvertes. Éviter le danger des innovations précipitées.

Cependant l'art, dont les principes sont immuables, éprouve des changemens que le temps amène dans les formes, et qui obligent à modifier ainsi qu'à étendre le mécanisme, esclave nécessaire de qui veut devenir maître absolu de son talent. Les découvertes qui paraissent d'abord peu importantes, finissent quelquefois par avoir les plus grands résultats; une aiguille ne nous a-t-elle pas fait découvrir un nouveau monde? *La société*, dit Pascal, *est un homme qui apprend toujours.* Gardons nous donc de rester jamais dans l'étroit sentier de la routine; ouvrons à la nouvelle génération toutes les portes de l'avenir, ne l'arrêtons point dans son élan, ne refroidissons point son ardeur; mais ce serait la trahir que de ne pas l'avertir du danger des innovations précipitées; le temps seul nous apprend la juste valeur des choses nouvelles: c'est un maître infaillible pour qui veut écouter ses leçons. — Etudions sans cesse la marche de l'art, multiplions les essais: s'il avance, favorisons tous ces mouvemens; s'il est prêt à reculer, faisons nos efforts pour le retenir. Suivons la trace du bien en cherchant le mieux, sans quoi nous perdions la boussole qui peut nous conduire jusqu'à lui.

Doch diese Anwendung ist schwierig. Die Musik haftet an unsere tiefsten Empfindungen, und theilt Alles, was diese Grosses und Unerklärliches haben und in der That, ihre Wirkung ist um so eindringlicher, und dies ist bestimmt ein Vorzug, den sie vor andern Künsten hat.

Welches wird nun der Führer des Künstlers sein, um sein Talent richtig zu leiten, um aus dem Guten zu wählen, das zu leicht eine verderbliche Schranke für seine Fortschritte werden, und aus dem Besten, das ihn zu gefährlichen Ausschweifungen führen kann?

Das Bewusstsein.

In unserm musikalischen Systeme giebt es eine Verbindung der Intervalle, eine materielle Ordnung, deren bester Richter das Ohr ist. Das Ohr ist das Tonbewusstsein und zeigt uns, was diese materielle Ordnung unterhält oder stört. So klärt uns das Bewusstsein über Alles das auf, was gut oder schlecht ist, und das Bewusstsein muss der Führer sein in Allem, was Bezug auf Verstand und Gefühl hat. Diese geheime Stimme, diesen weisen Rathgeber der unsterblichen Seele muss der Künstler befragen, sie lässt ihn Alles von dem höchsten Standpunkte aus sehen, bestimmt ihn in der Wahl, und leiht seinem Geiste jene Gluth und Kraft der Ueberzeugung, die sich über alle seine Werke verbreitet. Das Schöne wird bei ihm dem Guten gleichbedeutend. Das Eine, der Inbegriff des göttlichen Werkes, ist jenes Ganze, das die Sinne ergreift und einen gewaltigen, dauernden Eindruck zurücklässt, in dem Einheit das Hauptelement ist; das Andere ist dasselbe Schöne, das empfunden wird in der Ruhe und dem Glücke, das es unserm Bewusstsein zuführt; das erste ist auf dem Reiz der Verhältnisse, das zweite auf dem Gefühl der Ordnung gegründet. Ja es besteht eine so enge Verbindung zwischen Beiden, dass man sie oft in einen Ausdruck bringt, und dass man eine gute Handlung, wie man eine gute Synfonie, oder wie ein gutes Gemälde sagt. Die Griechen hatten nur Ein Wort für beide Ideen.

Nothwendigkeit eines moralischen Zweckes in der Kunst.

Der Künstler soll dahin arbeiten, Beides zu verbinden, und er wird dahin kommen, wenn er, nach gründlichen Studien, der moralischen Eingebung folgt, die immer zum sichern Erfolg führt. Rousseau verlangte keinen andern Beweis von dem Werthe eines Buches, als die Stimmung, in der man sich nach dem Lesen desselben befindet. Wenn nun gleich der Effekt einer Musik nicht dem eines Buches in allen Punkten verglichen werden kann, so kann man doch nicht läugnen, dass die Musik, als Ausdruck unserer Empfindungen und als Sprache unserer Leidenschaften, auf unsere Seele grossen Einfluss hat. Hieraus eine richtige Wahl zu treffen, ist Sache des Componisten wie des Ausführenden, und so bildet sich der Styl.

Mais ici, l'application devient difficile; la Musique tenant à nos sensations les plus intimes, participe à tout ce qu'elles ont de vague et d'indéfinissable; à la vérité, ses effets n'en sont que plus pénétrans, et c'est un de ses avantages sur les autres arts.

Quel sera le guide de l'Artiste.

Quel sera donc le guide que prendra l'artiste pour donner une bonne direction à son talent, pour admettre ou rejeter à propos, pour choisir enfin entre ce bien, qui peut devenir une barrière funeste à ses progrès, et ce mieux, qui peut le conduire à des écarts dangereux?

La conscience.

Dans notre système musical, il existe un rapport entre les intervalles, un ordre matériel qui n'a point de meilleur juge que l'oreille: l'oreille est la conscience des sons, elle nous avertit de ce qui entretient ou de ce qui trouble cet ordre matériel; c'est ainsi que la conscience, proprement dite, nous éclaire sur ce qui est bien ou mal, selon l'ordre moral; c'est la conscience qui doit être prise pour guide dans tout ce qui est du ressort de l'intelligence et du sentiment: c'est cette voix secrette, sage conseillère d'une ame immortelle, que l'artiste doit toujours interroger, et qui, le portant à faire de nobles sacrifices, lui fait considérer les objets du point le plus élevé, le décide sur le choix, et donne à son esprit cette chaleur et cette force de conviction qui se répand sur toutes ses oeuvres, le *beau* devient pour lui synonyme du *bien:* l'un, abrégé de l'oeuvre divine, est cet ensemble qui frappe les sens, qui laisse une forte et durable impression dont l'unité est le principal attribut; l'autre est ce même *beau* apperçu intérieurement ou plutôt senti par le calme et le bonheur qu'il apporte à notre conscience; le premier, est dans le charme des proportions, le second, dans le sentiment de l'ordre; il existe de tels rapports entre l'un et l'autre, que ces deux qualités viennent souvent à être confondues dans la même expression, et que l'on dit *une belle action* comme on dit *une bonne symphonie* ou *un bon tableau.* Les Grecs n'avaient qu'un mot pour rendre les deux idées.

Nécessité d'un but moral dans les arts.

L'artiste doit travailler à unir ces deux genres de mérite; il y parviendra si, après des études d'ailleurs approfondies, il agit d'après l'impulsion morale qui mène aux succès solides. J. J. Rousseau ne voulait point d'autre preuve de la bonté d'un livre que la disposition dans laquelle on se trouve après l'avoir lu: quoique l'effet d'un ouvrage de Musique ne puisse être comparé en tous points à celui d'un ouvrage de littérature, on ne peut nier que la Musique, considérée comme l'expression de nos sentimens et le langage de nos passions, n'ait sur notre ame une très grande influence; or, le Compositeur et l'exécutant ont le choix de cette expression, ce choix est le *style*, et si *le style est tout l'homme*, il faut bien en subir les conséquences. Nous n'avons point l'intention d'appliquer ici cette pensée au caractère de l'artiste, ce qui serait sujet à contestation, mais nous croyons pouvoir l'appliquer à son goût; le choix des moyens dont il se sert nous fera connaître infailliblement ce qui lui plait, ce qui le captive, ce qui l'entraine; il sera jugé sur ce choix, résultat de ce qu'il sent.

Studium der alten Autoren als erster Anfang.

Um sich einen guten Styl zu bilden, muss man damit beginnen, die alten Autoren kennen zu lernen, und wir haben jene bezeichnet, die zu kennen uns unbedingt nöthig scheinen. Man wird sich alsdann zu jenen neuen Werken hingezogen fühlen, die dahin streben, der Violine ihren so schönen, edlen Charakter zu erhalten. Für welche Gattung man sich auch immer bestimmt, so glauben wir uns genügend gegen jedes ausschliessliche System ausgesprochen zu haben, und gegen alle Art von Zank, der nie etwas gelehrt hat, wenn es sich nicht etwa um Missverständnisse in der Kunst handelt. Die Harmonie darf kein Gegenstand der Uneinigkeit sein. Es ist besser, in der Kunst Unvollkommenheiten zu lassen, als sie in ihren Prinzipien anzugreifen, und die Grösse ihres Zieles zu verkennen. Göttliche Akkorde, die ihr die Menschen aller Länder, jedes Glaubens, jeder Partei einigt, was habt ihr gemein mit den Leidenschaften, die sie trennen!

Erstände ein Genre der Ausführung, welches die Grenzen des bisherigen hinter sich lässt, und, nicht um Erstaunen durch Anhäufung von Schwierigkeiten zu erregen, einige Mittel der Beredsamkeit, oder der Wirkungen, die die Seele beherrschen, mehr bietet, dann möchten unsere Schüler, durchdrungen von dieser edlen Bestimmung, einen würdigen Gebrauch davon machen, und nie die Quelle dieser echten Freuden, die erste Unschuld der Kunst, aus dem Auge verlieren, die uns den einfachen und naiven Ausdruck der Seele den glänzenden Eigenschaften vorziehen heisst, jenen Ausdruck, dessen man nie müde wird, da er die natürliche und nothwendige Nahrung unseres Gefühls ist.

Ein Vorbild zu suchen, ehe man sich seiner Individualität überlässt.

Wenn nun unter den verschiedenen Genien Eins ist, das Euch vorzugsweise anregt, dann studiert es und ahmt es nach. Nachahmen ist nicht copiren, irrt Euch nicht! sich ein Vorbild wählen, heisst nicht, dies Vorbild copiren; heisst den Weg des Meisters, den man wählt, folgen, heisst sich durch seine Erfahrung erleuchten. Benützet Alles, was gut ist*). Betrachtet alle Talente und Ihr werdet sehen, dass sie angefangen haben, wie die Andern, ehe sie sich einen neuen Weg gebahnt. Wenn die Bewunderung Aller sich auf Einen richten wollte, so würde man Euch sagen, dass die Violine nie grösser, nie schöner gewesen, als unter dem Bogen Viotti's, in diesem glänzenden Charakter, der die so edle und ergreifende Einfachheit des Styles besass, wie in der Grossartigkeit und Pracht seiner Konzerte. Eine ausschliessliche Bewunderung jedoch würde keine wahre Empfindung sein; Bewunderung soll eben so sehr auf Gerechtigkeit, als auf Empfindsamkeit beruhen, und wer könnte Alles ausgedrückt haben? fragt Eure Ueberzeugung um Rath, hört auf Euer Inneres, dies ist der Grossmeister der Musik. Versuchet andere Effecte, andere Mittel! Der Geist der Ausführung hat Geheimnisse, alle Gattungen der Schönheiten zu beleben, und neue Accente zu erfinden; der Geist des Componisten weiss neue Gedanken und Formen zu erfinden, wo die Kunst sie alle schon erschöpft zu haben scheint.

*) Der Weise, sagen die Orientalen, lernt von Allen.
[Ueber Asien von Mme V. de Chastenay.]

Commencer par étudier les auteurs anciens.

Pour se former un bon style, il faut commencer par se nourrir des *Auteurs anciens:* nous avons désigné ceux qu'il est indispensable de bien connaître.

On s'attachera ensuite dans les *ouvrages modernes* à tout ce qui peut étendre les moyens d'exécution dans les choses que l'art peut avouer, c'est-à-dire, dans celles qui tendent à conserver au Violon son caractère, caractère si beau, si noble, si touchant, que ce serait grand dommage de le dénaturer. Quel que soit enfin le genre que l'on préfère, nous croyons avoir assez protesté contre tout système exclusif, et contre toutes les espèces de querelles qui n'ont jamais rien prouvé, sinon que l'on a mal compris l'art pour lequel on se dispute; ainsi que nous l'avons déjà dit, l'harmonie ne doit pas être un sujet de discorde; il vaudrait mieux laisser à l'art quelques imperfections que de l'attaquer dans son principe et de méconnaître la grandeur de son but: accords divins, qui réunissez les hommes de tous les pays, de toutes les croyances, de tous les partis, qu'avez vous de commun avec les passions qui les divisent!

Surgit-il un genre qui soit de nature à reculer les bornes de l'exécution, non pour exciter l'étonnement au moyen d'un surcroit de difficultés vaincues, mais pour offrir quelques moyens de plus à l'éloquence ou aux effets qui ont de l'empire sur l'ame? que, pénétrés de cette noble destination, les élèves cherchent à en faire un digne usage, mais qu'ils ne perdent jamais de vue la source des vrais plaisirs, cette première innocence de l'art qui nous fait préférer aux qualités brillantes, la simple et naïve expression du coeur, expression dont on ne se lasse jamais parcequ'elle est l'aliment habituel et nécessaire de notre sensibilité.

Se choisir un modèle avant de se renfermer dans son individualité.

Si donc, parmi tous ces génies qui présentent une si heureuse variété, il en est un qui convienne plus particulièrement à votre manière de sentir, étudiez-le, imitez-le: imiter n'est pas copier, ne vous y trompez pas! se choisir un modèle n'est pas, matériellement parlant, copier ce modèle; c'est suivre la marche du maître qu'on préfère et s'éclairer de son expérience; profitez de tout ce qui est bien*); voyez tous les talens éminens, ils ont commencé par faire comme d'autres avant de se frayer une route nouvelle. Si l'admiration de tous pouvait se fixer sur un seul, on vous dirait que le Violon n'a jamais été plus grand, plus beau, que sous l'archet de *Viotti*, dans cette brillante carrière qu'il a parcourue en triomphe avec la noble et touchante simplicité de son style, le grandiose et la magnificence de ses concertos; mais, une admiration exclusive ne saurait être un sentiment vrai, car l'admiration doit être fondée sur la justice autant que sur la sensibilité, eh! qui pourrait avoir tout dit? consultez donc votre conviction, écoutez votre coeur, c'est le plus grand maître de Musique: tentez d'autres moyens, d'autres effets; le génie d'exécution a des secrets pour faire revivre tous les genres de beauté et pour inventer de nouveaux accens; le génie du com-

*) Le sage, disent les Orientaux, apprend de tout le monde.
[De l'Asie, par Mme Victorine de Chastenay.]

Junge Schüler, möge Eure Fantasie erglühen an dem Feuer des Genie's, der die meiste Gewalt über Euch hat; möge sie sich daran erleuchten und es ihr Führer sein; dann wird es Zeit sein, Euch eine Bahn zu brechen, und wenn wir uns so ausdrücken dürfen, Euch mit Eurer Individualität zu bekleiden. Hat die Natur Euch mit wahrer Eigenthümlichkeit begabt, so könnt Ihr niemals dieses kostbare Gut verlieren, das Ihr in Euch tragt, und Ihr werdet dazu noch alle Vortheile fügen, welche das Wissen der Andern verleiht, das Ihr nach eigener Prüfung befestigt habt.

Verschiedenheit im Geschmacke.

Die Verschiedenheit des Geschmacks, welche die Verschiedenheit des Talentes erzeugt, ist eine grosse Wohlthat der Vorsehung. Die Carriere ist ungeheuer und die Palmen sind unzählig; sammelt diejenigen, die Euer Herz wählet; aber im Namen der göttlichen Kunst, die Ihr ausübt, thut Nichts, das ihrer unwürdig! Ziehet stets die Musen den Sirenen vor, und erinnert Euch an das, was Rousseau zu seinem Emile sagte: „Sei empfindsam, aber sei besonnen; bist Du nur Eines von Beiden, so bist Du Nichts."

Die Violine und das Piano theilen heut zu Tage die Herrschaft über die Instrumentalmusik.

Das Piano, die lebendige Partitur, hat die Gewalt, Alles hören zu lassen und Alles zu schildern; als unmittelbare Bewahrerin des Gedankens, scheint es alle Geheimnisse der Wissenschaft zu besitzen und sie zu enthüllen; geeignet, die Gesetze der Harmonie zu behaupten, eben so wie die Violine sie auszuführen, bildet es, wie diese, einen Virtuosen, ein Wort, das in seiner Etymologie die Idee der Kraft, der Geschicklichkeit und der Ausdauer in sich fasst.

Der Virtuose.

Der der Bewunderung würdigste Virtuose unserer Zeit ist, wie in alten Zeiten, der, welcher den Weg seines Zeitalters, dessen Coryphäe er ist, zu gehen und durch den Eindruck seines Genius hinzureissen versteht und so dessen Schritte beschleunigt.

Der Künstler des neunzehnten Jahrhunderts.

Der Musiker der heutigen Zeit aber, genährt durch die glänzenden Dichtungen der früheren, fühlt sich in anderer Weise, die Wunder der Musik zu verwirklichen. Man wird niemals in ihm den Orpheus oder Amphion der fabelhaften Zeit sehen, der wilde Völker bändigt, und Städte durch die Töne der Lyra baut; es ist nicht mehr der Barde des Mittelalters, der die sanfte Melodie seines Gesanges dem bewegten Gemüthe des Helden, wie frischer Thau, zuflüstert *), noch der Troubadour oder der Minstrel, der von Liebe und Kampf singt, — sondern es ist der Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, es ist der Mann voll Leidenschaft für alles Schöne und Wahre, der in seinen Werken stets das Gute zum Gegenstande und das Schöne zum Vorbilde hat. Ihm kommen die grossen Gedanken aus der Seele **), sein ganzes Leben

*] Ossian's Dichtungen.

**] Vauvenargues.

positeur sait trouver des idées et des formes nouvelles au moment où l'art semble les avoir toutes épuisées. Jeunes élèves, que votre imagination s'allume au flambeau du génie qui a le plus d'empire sur votre ame! qu'elle s'en éclaire et le prenne pour guide, il sera temps après de vous frayer votre propre route, et, si nous pouvons nous exprimer ainsi, de vous revêtir de votre individualité. Si la nature vous a doués d'une véritable originalité, vous ne perdrez jamais ce don précieux que vous portez en vous-mêmes, et vous y ajouterez tous les avantages que donne la science des autres, confirmée par votre examen et réunie à vos propres lumières.

Diversité dans les goûts.

C'est un grand bienfait de la providence que cette diversité dans les goûts produit par la diversité dans les talens; la carrière est immense et les palmes y sont innombrables: allez y cueillir celles que votre coeur préfère; mais, au nom de l'art divin que vous cultivez, ne faites rien qui ne soit digne de lui! préferez toujours les muses aux sirènes, et rappellez vous ce que Rousseau disait à son Emile: *Sois homme sensible, mais sois homme sage, si tu n'es que l'un des deux, tu n'es rien.*

Le Violon et le Piano se partagent aujourd'hui l'empire de la Musique instrumentale.

Le Piano, partition vivante, a le pouvoir de tout faire entendre et de tout retracer; dépositaire immédiat de la pensée, il semble posséder les secrets de la science et se plaire à les dévoiler sur le clavier; apte, surtout, à maintenir les lois de l'harmonie autant que le Violon peut l'être à les exécuter, l'un et l'autre font le *virtuose*, mot qui dans son étymologie, implique l'idée de force, d'habilité, et de persévérance.

Le Virtuose.

Le virtuose de nos jours, le plus digne d'admiration est comme aux temps anciens celui qui, en sachant d'abord suivre la marche de son siècle dont il est le coryphée, réussit à l'entrainer ensuite par l'impulsion de son génie et à lui faire ainsi presser le pas.

L'Artiste du dix-neuvième siècle.

Mais le Musicien des temps modernes, nourri des brillantes fictions de l'antiquité, se sent toutefois porté d'une autre manière à en réaliser les prodiges: on ne verra donc point en lui *l'Orphée* ou *l'Amphion* des temps fabuleux, policant les peuples sauvages, et bâtissant des villes aux sons de la lyre; ce n'est plus *le Barde* du moyen âge, *versant sur l'ame agitée des héros, comme une rosée rafraichissante, la douce mélodie de ses chants* *); ce n'est pas non plus *le Troubadour* ou *le Ménestrel* de la renaissance, chantant l'amour et les combats, mais c'est *l'Artiste* du dix-neuvième siècle, c'est l'homme passionné pour tout ce qui est beau, pour tout ce qui est vrai, c'est celui qui dans ses oeuvres a toujours le bien pour objet, et le beau pour modèle: *les grandes pensées lui viennent du coeur* **);

*] Poësies d'Ossian.

**) Vauvenargues.

ist eine fortdauernde Bewunderung der Naturwunder, und seine Begeisterung scheint aus dem Schoosse dieses schöpferischen Enthusiasmus zu entspringen.

Doch der wahre Künstler, der auf den Ursprung aller Begeisterung zurückblickt, hütet sich wohl, ihren Erfolg sich zuzuschreiben *); im Vertrauen auf die Gewalt seiner Kunst, übt er sie auch, wenn er ihr mit Leidenschaft ergeben ist, mit Einfachheit und Bescheidenheit; nur so kann er, wenn er ihr Alles überlässt, gesunkenen Muth wieder erheben, so vielen Kummer vergessen machen, so vielen Sturm und Hass bekämpfen und so viele Herzen anregen. Es ist eine erhabene Aufgabe des Friedens und der Liebe, aber auch eine schwere Aufgabe der Geduld! Rechter Sinn, ein edles, empfängliches Herz, eine erhabene Seele, und fester und beständiger Wille siegen!

Gehegter Wunsch, dass abwechselnd in den Hauptstädten Frankreichs alljährlich grosse Concerte veranstaltet würden.

Es sei uns erlaubt, einen Wunsch im Interesse unserer Kunst auszudrücken, dessen Erfolg nicht ohne Vortheil für den Ruhm und das Glück unseres schönen Frankreichs sein dürfte.

In England vereinigen sich seit langen und in Deutschland und in der Schweiz seit einigen Jahren, und selbst in einigen Gegenden unserer nördlichen Departements, die Musikfreunde der Provinzen, Cantone und Städte, um mit festlichem Pompe die Meisterwerke der grössten Componisten auszuführen.

Diese olympischen Feste unserer Zeit bieten so viele Vortheile, dass wir nicht wissen, welchen wir zuerst nennen sollen, ob den der schönen Künste, des Handels, der Politik, des sittlichen Zweckes, der Alles, was es Grosses und Erhabenes unter den gebildeten Menschen giebt, würdig und eine unschätzbare Wohlthat der Eintracht ist, die immer die Ursache und Wirkung dieser Vereine ist, und der der musikalischen Kunst und den Sitten eine so heilsame Richtung geben würde. Der Gewinn würde unendlich sein für die Verbreitung des guten Geschmacks für Musik in den Departements. Dieser Zweck lag in dem Plane des Gründers des Conservatoir's (Mr. Sarrette).

*] Die Alten sagten: *ab jove principium.*

sa vie entière est un élan continuel d'admiration vers les merveilles de la nature, et ses inspirations semblent jaillir du sein de cet enthousiasme créateur.

Gardien du feu sacré, il met sa gloire et son bonheur à le communiquer à ses semblables; il les tient sous le charme de cette langue universelle, que le sentiment sait comprendre partout, et qui n'est intelligible que pour l'homme mal d'accord avec lui même.

Cependant le véritable *Artiste*, remontant à la source de toute inspiration, se garde bien de s'en attribuer les succès *): plein de confiance dans le pouvoir de son art, s'il l'exerce avec passion, il l'exerce aussi avec simplicité et modestie; c'est ainsi que, sans y prétendre personnellement et laissant tout faire à cet art, il relève tant de courages abattus, fait oublier tant de peines, calme tant d'agitations, appaise tant de haines, et fait battre tant de coeurs à l'unisson; mission sublime de paix et d'amour! mais difficile à remplir, hérissée d'obstacles, inséparable de dégoût; pour surmonter les uns et vaincre les autres, il faut à *l'Artiste* un esprit droit, un coeur sensible et généreux, une ame élevée, et une volonté ferme et constante.

Voeu formé pour que de grands concerts annuels soient donnés alternativement dans chaque ville principale de France.

Qu'il nous soit permis d'exprimer ici un voeu que nous formons dans l'intérêt de notre art, et dont les résultats ne seraient point étrangèrs à la gloire et à la prospérité de notre belle France.

Depuis longtemps en Angleterre, et depuis quelques années en Allemagne, en Suisse, et même dans plusieurs contrées du Nord de nos départemens, il se fait des reunions solennelles où les exécutans des villes, provinces et cantons d'alentour se rendent et font entendre avec la pompe convenable, dans la ville désignée chaque année les chefs-d'oeuvre des plus grands compositeurs.

Ces fêtes olympiques des temps modernes présentent tant d'avantages que nous ne saurions lequel d'entr'eux on pourrait plus particulièrement signaler: intérêt des beaux arts, intérêt du commerce, intérêt politique, but moral, digne de tout ce qu'il y a de grand et d'honorable parmi les hommes civilisés, bienfait inapréciable de la concorde qui devient tout à la fois la cause et l'effet de ces réunions, moyen puissant de donner à l'art musical la plus heureuse extension et cette religieuse influence sur les moeurs qui est un gage de bonheur pour les peuples; tels seraient les résultats de ces fêtes annuelles en France; elles y répandraient le goût de la Musique et feraient participer les départemens aux progrès de l'enseignement musical. Cet ordre de choses entrait, dès l'origine, dans le plan dn fondateur de notre Conservatoire (Mr. Sarrette); l'instruction devait aller du centre à la circonférence et revenir ensuite alimenter le foyer d'où elle était partie.

*] Les anciens disaient: *ab jove principium.*

Bald würden diese Festlichkeiten die zur Verbesserung und Vergrösserung derselben nöthigen Mittel finden; sie würden in Sympathie mit der Urbanität und mit dem edlen und kräftigen Charakter der französischen Nation treten; sie würden ein Mittel sein zu einem neuen Ruhme, der durch kein Opfer erkauft würde, das der Menschheit Schmerz kosten dürfte; in den genannten Ländern ist der Geldgewinn dieser Vereine für Wohlthaten bestimmt, und es scheint so natürlich, dass das Unglück der Musik alle Art von Hülfe und Trost verdankt!

Wetteifer ist einer der grössten Vortheile dieser Einrichtungen, und die Kunst gewinnt immer durch Nebenbuhler; die Rivalität, die hierbei übrigens alles Feindselige verliert, wirkt zu Gunsten des Vereins; der Kampf fällt zum Vortheil der Kämpfenden aus!

Bemerkung

in Bezug auf die Reihefolge in diesem Werke.

Lehrart in drei Lectionen.

Der Gang der Studien im Allgemeinen, so wie der des Mechanismus eines Instrumentes im Besondern, ist durch den Lauf der Natur bezeichnet, welche will, dass man allmählig vom Einfachen zum Zusammengesetzten übergehe; aber der Stufengang, buchstäblich genommen, ist unausführbar. Es ist Sache des Lehrers, die für den Schüler passende Lehrart zu finden. Die Lehrart in dieser Methode besteht:

1) In der Definition und dem Beispiele.

Man muss erst richtig verstehen, ehe man es gut machen kann.

2) In den rein mechanischen Studien und in den ersten Schwierigkeiten, die einer Formel unterworfen sind.

Diese Formel bietet das beste Mittel, sie zu überwinden.

3) In Anwendung aller Principien bei den Stücken, die man aus dem am Schlusse des Werkes angegebenen Musikkataloge wählen soll.

Es ist vor Allem nöthig, dass der Lehrer selbst recht durchdrungen sei von den genannten drei Gegenständen, ehe er sie dem Schüler mittheilt und dass er das Werk in seiner Reihefolge betrachte; deshalb haben wir auch den Text ununterbrochen geliefert. Man wähle nach jeder Definition und jedem vom Lehrer erklärten Beispiele ein dafür anwendbares Stück.

Ces solennités auraient bientôt multiplié les ressources qui leur sont nécessaires pour s'aggrandir et s'améliorer; elles se trouveraient en sympathie avec l'urbanité, le caractère expansif et généreux de la nation Française: occasion d'une gloire toute nouvelle, cette gloire ne serait achetée par aucun sacrifice qui puisse coûter un regret, à l'humanité: loin de là, dans les pays que nous avons cités, les produits des réunions sont destinés à des oeuvres de bienfaisance, tant il semble naturel que le malheur doive à la Musique tous les genres de secours et de consolations!

L'émulation est un des plus grands ressorts de ces institutions et l'art gagne toujours aux rivalités: la rivalité d'ailleurs, perdant ici tout ce qu'elle a d'hostile, agit en faveur de l'union, le combat tourne au profit de tous les combattans, le bonheur commun est la récompense du parti vainqueur, et l'art seul étend sa domination, aspirant toujours à de nouveaux triomphes.

AVERTISSEMENT

RELATIF A L'ORDRE SUIVI DANS CET OUVRAGE.

La leçon reproduite de trois manières.

La marche des études, en général, et celle du mécanisme de l'instrument, en particulier, sont indiquées par la marche même de la nature qui veut que l'on passe, peu à peu, des choses les plus simples aux choses plus compliquées; mais la gradation, prise à la lettre, est impraticable. C'est au maître à trouver la leçon qui convient à l'élève; or, la leçon, dans cette méthode, se reproduit de trois manières:

1) Dans la *définition*, et dans *l'exemple* qui vient à l'appui.

La première chose à faire est de bien comprendre, afin de parvenir plutôt à bien faire.

2) Dans les *études* purement *mécaniques* et dans les difficultés *élémentaires* soumises à une *formule*.

Cette formule offre le plus de chances pour les surmonter.

3) Enfin, dans *l'application de tous les principes* aux morceaux que l'on doit choisir dans le catalogue de Musique ancienne et moderne placé à la fin de cet ouvrage.

Le maître à besoin, pour bien diriger l'élève, de commencer par se pénétrer lui même de ces trois manières de considérer la leçon; il est donc nécessaire qu'il voie l'ouvrage dans la suite qu'il présente, afin qu'il puisse en saisir les déductions, et les appliquer à propos: c'est ce qui nous à déterminés à présenter le texte sans interruption.

Ainsi après chaque *définition* lue attentivement par l'élève et chaque *exemple* démontré par le maître, après chaque étude mécanique d'une leçon, on doit faire choix d'un morceau mélodique ou développé, relatif à cette leçon, en suivant généralement l'ordre chronologique.

Der geschriebene Ausdruck muss dem poetischen und freiwilligen Ausdrucke vorangehen.

Der Schüler wird zuerst seine Lectionen korrekt spielen lernen und in jede derselben sein natürliches Gefühl legen, ohne dass man ihm vom Style oder der Poesie der Violine spreche. Liegt musikalisches Genie in ihm, so wird man es leicht wahrnehmen; doch muss man ihn zuerst daran gewöhnen mit der grössten Genauigkeit auszudrücken, was der Autor bezeichnet hat. Man weiss, dass der materielle Ausdruck nicht hinreicht, aber man glaubt vielleicht nicht, dass er eben so wichtig ist, als der poetische. Das Eine ist in der Musik, was in der Malerei die Zeichnung ist, und jene verliert fast allen Werth, wenn die Contouren schlecht gezeichnet sind.

Nothwendiger Unterschied: Mechanismus und Ausdruck.

Die Methode des Conservatoriums war von Anfang in zwei Theile getheilt, deren einer von dem Mechanismus, der andere von dem Styl und Ausdruck handelte. Wir wollen diese Eintheilung beibehalten, da man sich nur mit einer Sache und nicht mit zweien zugleich beschäftigen kann.

Möge der Schüler die Nothwendigkeit ja recht einsehen, vor Allem den besten Mechanismus zu erlangen und langsam zu arbeiten, das einzige Mittel, rasch vorwärts zu kommen, und möge er erst dann an den Ausdruck denken, wenn er sich demselben ohne Hinderniss überlassen kann. —

L'expression notée doit précéder l'expression poëtique et spontanée.

L'élève s'appliquera d'abord à jouer ces leçons correctement, il mettra dans chacune d'elles le sentiment qu'il sera naturellement porté à lui donner, mais sans y être aidé, sans qu'on lui parle de style, ni de la poëtique du Violon. S'il est né avec le génie de la Musique, c'est alors qu'on s'en appercevra promptement à sa manière de deviner les intentions de l'auteur, et l'on avancera ses études en conséquence; mais on doit l'habituer, avant tout, à rendre avec une exactitude scrupuleuse ce que l'auteur a matériellement indiqué. On sait que l'expression matérielle est insuffisante, mais on ne sait peut être pas assez qu'elle est aussi essentielle que l'expression poëtique, car elle est à la Musique ce que le dessin est à la peinture dont presque tout le mérite est nul si les contours sont mal tracés.

Division à maintenir: mécanisme, expression.

La méthode du Conservatoire a été divisée, dès l'origine, en deux parties; l'une, relative au *mécanisme*, l'autre appliquée au style et à *l'expression:* cette division doit être maintenue par la raison que nous avons donnée: qu'il ne faut s'occuper que d'une seule chose à la fois. (Voyez *la manière de travailler.*)

Que l'élève se pénétre donc bien de la nécessité d'obtenir le meilleur mécanisme avant de passer outre, qu'il apprenne à travailler lentement, seul moyen d'avancer plus vite, et qu'il ne s'attache surtout aux choses d'expression qu'après avoir obtenu le pouvoir de s'y livrer sans entraves.

DIE KUNST DES VIOLINSPIELS (1)

PRINCIPIEN DES MECHANISMUS.

ERSTER ARTIKEL.

Stellung.

1. Körper und Kopf gerade.
2. Die Brust frei und nach vorn.
3. Die Schultern zurückgezogen.
4. Man stelle sich ungefähr 1 Fuss 8_9 Zoll vom Pulte entfernt u. demselben gerade gegenüber, doch ein wenig links, 4_5 Zoll, von A_B, damit man beide Seiten lesen könne, ohne die Haltung der Violine zu ändern. (Taf. I. fig. 9.)
5. Der Untertheil des Pultes, auf dem die Musik liegt, muss ungefähr mit der Herzgrube des Spielers einerlei Höhe haben.
6. Die Schwere des Körpers muss auf dem linken Beine ruhen, ohne dass jedoch der Körper herabhängt.
7. Der linke Fuss vor dem Pulte gestellt, d.h. winkelrecht mit ihm.
8. Der rechte Fuss auf derselben Linie mit dem Linken, doch, wie natürlich, ein wenig weiter nach vorwärts.
9. Der Zwischenraum zwischen den beiden Fersen, muss ungefähr ½ Fuss betragen. (Taf. I. fig. 10.)
10. Man vermeide so viel als möglich, die linke Hüfte vorzubringen.
11. Man halte den Körper sehr wenig gekrümmt und auf die Hüften gestützt Taf. I. fig. 1 u. 3.

2ter ARTIKEL.

Art die Violine zu halten.

1. Die Violine muss auf dem Schlüsselbeine ruhen,
2. ungefähr 45 Grad nach rechts gebogen,

Dieser Titel wurde gewählt, um jede Verwechselung mit der früher erschienenen Violinschule des Hn Baillot zu vermeiden.

L'ART DU VIOLON (1)

PRINCIPES DU MÉCANISME.

ARTICLE PREMIER.

Attitude.

1º Le corps et la tête, droits.
2º La poitrine ouverte et avancée.
3º Les épaules effacées.
4º Se placer à peu près à la distance d'un pied, 8 à 9 pouces du pupitre et en face de lui, mais un peu à gauche, de 4 à 5 pouces, du point A au point B, afin de pouvoir lire les deux pages de Musique sans déranger le manche du Violon. (Voyez planche I, figure 9)
5º Le bas du pupitre sur lequel la Musique est posée, doit être à la hauteur du creux de l'estomac, un peu au dessous.
6º Le poids du corps portant sur la jambe gauche, mais sans que le corps soit penché.
7º Le pied gauche, placé devant le pupitre, c'est-à-dire parfaitement d'équerre avec lui.
8º Le pied droit, sur la même ligne que le gauche, et posé naturellement, un peu en dehors.
9º L'intervalle qui se trouve entre les deux côtés intérieurs des talons, de 4 pouces et demi à 5 pouces. Voyez pl. I fig. 10.
10º Eviter, autant qu'il est possible, d'avancer la hanche gauche.
11º Tenir le corps un tant soit peu cambré et appuyé sur les reins. (Voyez pl. I. fig. 1 et 3.)

ARTICLE II.

Manière de tenir le Violon.

1º Le Violon doit être placé sur la clavicule,
2º Incliné vers la droit, d'environ 45 degrés,

(1) Les Éditeurs ont mis ce titre à la nouvelle méthode de Mr Baillot pour empêcher qu'elle ne soit confondue avec la première du même Auteur.

3. Nach dem Hals zugedrückt, und

4. Von dem Kinn gehalten sein welches links und ganz gegen das Ende des Saitenhalters auf die Decke des Instruments, nicht aber auf den Saitenhalter selbst aufgesetzt wird.

5. Das Kinn nicht nach vorn gehalten, sondern auf den hervorspringendsten Theil gestützt.

6. Der Elbogen sei gegen die Mitte der Violine gerichtet, alsdann wird die linke Schulter sie am besten halten, und man wird so vermeiden sie zu erhöhen, was der Brust schaden würde.

7. Man halte die Violine horizontal und

8. Das äusserste Ende des Halses in gerader Linie mit der Mitte der linken Schulter. (Taf. I. fig. 3.)

3ter ARTIKEL.

Art die Hand, den Arm und den linken Elbogen zu halten.

1. Man halte die Violine ohne Zwang zwischen der Mitte des ersten Daumgliedes und der Mitte des dritten Gliedes des Zeigefingers.

2. Man vermeide die Berührung des Halses mit jenem Theil der Hand, der den Daumen und Zeigefinger verbindet. Man lasse daselbst einen etwa so grossen Zwischenraum um die Bogenspitze durchzuführen. Es wird gut sein, von Zeit zu Zeit diesen Versuch zu machen.

3. Man halte die Faust in einer natürlichen Lage, ohne sie dem Halse zu nähern oder davon zu entfernen, und ohne das Handgelenk steif zu machen.

Es ist ein sehr gewöhnlicher Fehler, die Handwurzel zurückzuziehn, wenn man weite Griffe macht oder den kleinen Finger auf eine tiefere Saite setzt; es entsteht daraus ein ganz entgegengesetzter Effect, indem man den Finger entfernt, während man ihn vorzubringen sucht. (Taf. 3. fig. 25 u. 26.)

4. Wenn man die Finger nach einander auf die in dem nachstehenden Beispiele bemerkten Töne setzt, so muss sich der Elbogen grade unter der Mitte der Violine befinden. Dies muss seine gewöhnliche Lage sein. (Taf. 2 fig. 13.)

3º Enfoncé contre le col,

4º Retenu par le menton, du côté gauche et tout contre la queue, le menton appuyant sur le Violon, mais non sur la queue ou tire cordes.

5º Le menton non avancé, et appuyé sans excès sur la partie la plus saillante, et non de côté.

6º Le coude étant avancé sous le milieu du Violon, l'épaule gauche sera d'elle même placée convenablement pour le soutenir, et l'on évitera ainsi de la lever ce qui comprimerait la poitrine.

7º Soutenir le Violon horizontalement.

8º L'extrémité du manche, en ligne directe du milieu de l'épaule gauche. (Voy. pl. I. fig. 3.)

ARTICLE III.

Manière de tenir la main, le bras, et le coude gauche.

1º Soutenir le Violon, sans le serrer, entre le milieu de la 1e phalange du pouce et le milieu de la 3e phalange de l'index.

2º Empêcher que le manche ne touche à la partie de la main qui joint le pouce à l'index. On doit laisser dans cette partie un espace assez grande pour pouvoir y passer la pointe de l'archet. Il est bon d'en faire de temps en temps l'essai.

3º Tenir la paume de la main dans une position naturelle, (1) sans la rapprocher ni l'éloigner du manche, et sans raidir le poignet.

C'est un défaut assez commun que de reculer le poignet lorsque l'on fait une extension ou que l'on place le petit doigt sur une corde basse, il en résulte un effet contraire à ce qu'on veut obtenir, puisqu'alors on éloigne le doigt, tout en cherchant à l'avancer. (Voyez pl. III. fig. 25 et 26.)

4º En plaçant les doigts l'un après l'autre sur les notes ci-contre et les y laissant, le coude se trouvera verticalement sous le milieu du Violon; ce doit être sa position habituelle. (Voyez pl. II. fig. 13.)



(Geminiani.)

(1) S. Art: das Natürliche in der Kunst.

(1) Voyez l'article intitulé: Naturel dans l'art.

Wenn man aber auf der vierten Saite in einer hohen Lage zu greifen hat, so muss nothwendigerweise der Elbogen die Lage der Hand begünstigen und sich nach der Höhe der Lage mehr oder weniger vorbiegen.

PROBE.

Um sich zu überzeugen, ob Haltung und Richtung der Violine gut sey, probiere man, die linke Hand mit der nöthigen Vorsicht ein wenig vom Instrument zu entfernen; wenn dann alle früheren Bedingungen erfüllt sind: Stellung des Körpers, Haltung des Kopfes etc: so wird sich die Violine von selbst horizontal erhalten. (Taf. I. fig. 2.)

4ter ARTIKEL.

Von der Haltung des Bogens.

(Taf. 2. fig. 14.)

1. Man halte den Bogen mit allen Fingern, die Hand natürlich gerundet und die Finger an der Bogenstange ohne sie weder zu sehr auszustrecken noch zusammen zu krümmen.

2. Wenn man die Hand ausstreckt, um den Bogen zu fassen, so wird man bemerken, dass wenn man in dieser umgekehrten Lage der Hand den Daumen unter die andern Finger bringen will, er sich von der Seite zeigen wird, und dass, wenn man alsdann die Stange des Bogens zwischen die vier Finger nach oben und den Daumen nach unten bringt, dieselbe sich zwischen den fleischigen Theil des Daumens, welcher nahe beim Nagel und nicht ganz am Ende des Fingers ist, ruhen wird; denn der Daumen soll die Stange ungefähr zwei Linien überschreiten. Auf diese Weise erhält er mehr Kraft, den Bogen wo es nöthig ist, fester zu halten.

3. Man vermeide eine krumme Haltung des Daumens.

4. Der Daumen berühre den Frosch an dem äussersten Ende ohne jemals in den Ausschnitt des Frosches zu gleiten;

Mais lorsque l'on sera obligé de monter très haut sur la 4e corde, il faudra nécessairement que le coude favorise la position de la main et qu'il s'avance alors plus ou moins selon la hauteur des notes que l'on aura besoin d'atteindre.

ÉPREUVE.

Pour s'assurer si le Violon est bien soutenu entre l'épaule et le menton par l'une et par l'autre, il faut en faire l'épreuve en le lâchant de la main gauche, qu'on laissera ouverte à peu de distance du manche, par précaution; si toutes les conditions se trouvent remplies, (nous disons toutes, c'est-à-dire, que nous y comprenons la pose du corps appuyé sur les reins, celle de la tête etc.) le Violon se soutiendra de lui même horizontalement. (Voy. pl. I. fig. 2.)

ARTICLE IV.

Manière de tenir l'archet.

(Voy. pl. II. fig. 14.)

1º Soutenir l'archet avec tous les doigts, la main arrondie naturellement, et les doigts placés sur la baguette sans être ni pliés, ni tendus.

2º Lorsqu'on étend la main pour saisir l'archet, on verra que si, dans cette position renversée de la main, on veut passer le pouce sous les autres doigts, il se présentera de côté, et que si l'on place alors la baguette de l'archet entre les quatre doigts en dessus et le pouce en dessous, elle viendra se poser sur la partie charnue du pouce qui est près de l'ongle et qui n'est pas tout-à-fait à l'extrémité du doigt, car le pouce doit dépasser la baguette d'environ 2 lignes. C'est sur ce point qu'il a plus de force pour serrer l'archet quand cela est nécessaire.

3º Eviter de plier le pouce.

4º Le placer contre la hausse de manière à ce qu'il la touche un peu à son extrémité inférieure, sans toutefois le faire entrer dans l'échancrure; on a négligé ce principe, et l'on a eu tort: dans cette position, la main dispose mieux de la force ou de la re-

man hat diesen Grundsatz mit Unrecht vernachlässigt; in dieser Lage kann die Hand den Bogen besser beherrschen; nach einiger Übung wird man den Vortheil bald fühlen. Wenn sich die Hand, welche immer zu gleiten sucht, von dem Frosch entfernt, so darf man nicht versäumen den Daumen an seine gehörige Stelle zu setzen.

5. Wenn man nun den Daumen auf die vorgeschriebene Stelle seitwärts gesetzt hat, so lege man die andern vier Finger wohlgerundet auf die Stange, und zwar so, dass die Mitte des äussersten Endes des Daumens der Linie gegenüber sei, welche sich zwischen dem zweiten und dritten Finger befindet.

6. Man bringe die Stange auf die Mitte des 2ten Gliedes des Zeigefingers.

7. Man vermeide den Zeigefinger von den andern zu entfernen, und krümme weder diese noch strecke sie aus, sonder lasse sie nebeneinander ungezwungen. (Taf. 2 fig. 14 u. Taf. 3. fig. 21.)

8. Beim Herunterstrich neigt sich die Hand, indem sie sich nach dem Daumen zuwendet, ein wenig nach unten.
Beim Heraufstrich bis an's Ende des Bogens, befindet sich der Zeigefinger, in Folge der Bewegung nach dem Daumen, gerade; das heisst, winkelrecht mit der Stange.

9. Man muss die Stange ein wenig gegen den obern Theil des Griffbrettes z. halten, in den losen Bogenstrichen mit d. Mitte des Bogens aber mehr oder weniger perpendiculär, um die Elasticität der Stange und das Springen des Bogens zu befördern. (Taf 3 fig. 20. 21. 23.)

10. Die Richtung des Bogens muss im Herauf = und Herunterstrich immer parallel mit dem Stege und rechtwinklicht mit der Richtung der Saiten sein. Es ist dies ein unveränderliches Gesetz für die richtige Schwingung der Saite und die Reinheit des Tons. (Taf. 2 fig. 15)

11. Der Bogen darf niemals die auf (Taf. 2 fig. 17. 18. 19.) angezeigte Richtung haben.

tenue de l'archet: un peu d'habitude en fera bientôt sentir tout l'avantage. Lorsque la main, qui tend toujours à glisser, vient à s'éloigner de la hausse, il ne faut pas négliger de remettre le pouce à sa place.

5º Après avoir mis le pouce à l'endroit prescrit et sur le côté, il faut placer les quatre autres doigts bien arrondis sur la baguette et de manière à ce que le milieu de l'extrémité du pouce soit vis-à-vis de la ligne qui est entre le doigt du milieu et le 3e doigt.

6º Poser la baguette sur le milieu de la 2e phalange de l'index.

7º Eviter de séparer l'index des autres doigts qu'il ne faut, ainsi qu'on l'a déjà dit, ni plier, ni tendre, mais que l'on doit laisser arrondis comme ils le sont naturellement. (Voy. pl. II fig. 14 et pl. III fig. 21.)

8º En tirant l'archet jusqu'au bout, la main, tournant sur le pouce, s'incline un peu vers la gauche lorsqu'on est arrivé à la pointe. — Quand on pousse l'archet jusqu'au talon, par l'effet de ce mouvement sur le pouce, l'index se trouve droit, c'est-à-dire déquerre avec la baguette.

9º Il faut tenir la baguette un peu inclinée vers la partie supérieure de la touche; mais dans les traits détachés légèrement du milieu, on la tiendra plus ou moins près de la perpendiculaire pour favoriser par plus ou moins d'élasticité le jeu de la baguette ou le sautillement de l'archet. (Voy. pl. III fig. 20. 21. 23.)

10º L'archet doit être tiré ou poussé en ligne parallèle au chevalet, toujours placé sur la corde de manière à la couper en angle droit, loi invariable pour que la corde soit bien mise en vibration et pour que le son soit pur. (Voy. pl. II. fig. 15.)

11º Jamais l'archet ne doit avoir l'une ou l'autre des directions indiquées à la planche II. Voy. fig. 17, 18, 19.

12º Mais si le Violon est tenu un peu plus bas que la ligne horizontal, comme il arrive nécessairement, lorsque l'on joue assis, (1) sa pente exige que l'on plie le bras et le poignet encore plus qu'ils ne le sont ordinairement, afin que l'archet se retrouve en angle droit sur la corde, (Voyez pl. III. fig. 24 et pl. II. fig. 16) car, si l'archet était placé comme dans la pl. II.

(1) C'est-à-dire si la ligne horizontale est tirée du point A au point B. (Voyez pl. III fig. 24.)

Planche 1ère

Taf. I.



Fig. 1.

Ensemble de l'attitude vue de profil.
Stellung im Profil gesehen.

Fig. 2.

Manière de s'assurer si le violon est bien tenu.
Mittel, sich zu versichern, dass die Violine richtig gehalten ist.



Fig. 3.

Ensemble de l'attitude vue de face.
Stellung von vorn gesehn.



Fig. 4.

Bonne position des doigts sur les 4 cordes.
Richtige Lage der Finger auf den 4 Saiten.



Fig. 5.

Position forcée et défectueuse.
Gezwungene und fehlerhafte Lage.

Fig. 7.

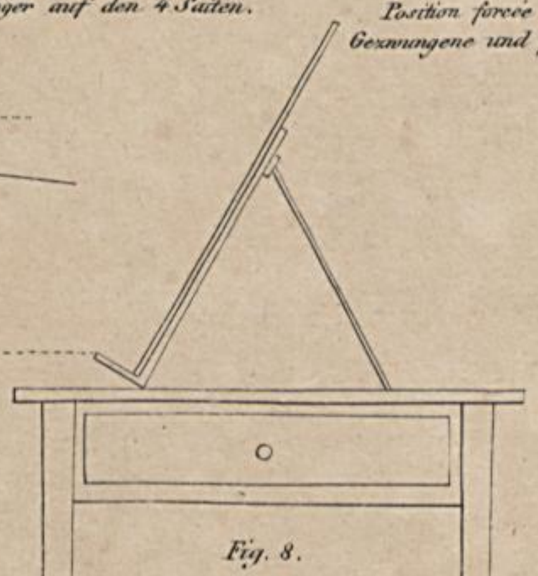
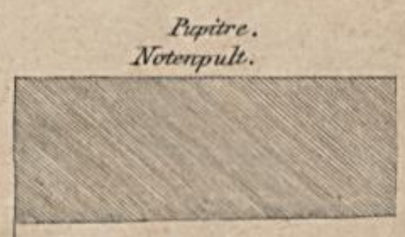


Fig. 8.



Pupitre.
Notenpult.

Fig. 9.



Fig. 10.

Plan de la position des pieds et de leur distance du pupitre.
Stellung der Füsse und ihre Entfernung vom Notenpulte.

Ensemble de l'attitude quand on joue assis.
Haltung wenn man sitzend spielt.

Nota. Toutes les figures de ces planches sont réduites au 12ème de la grandeur exacte des modèles.
— Alle Figuren dieser Platten sind ein 12theil der natürlichen Grösse.



Fig. 11.

Position du poignet et du bras droit en tirant l'archet.
Haltung des Handgelenks und der rechten Hand bei dem Herunterstrich.



Fig. 12.

Position du poignet et du bras droit en poussant l'archet.
Haltung des Handgelenks und der rechten Hand bei dem Heraufstrich.



Fig. 13.

Position de la main gauche, chaque doigt étant fixé sur la corde qui lui correspond.
Haltung der linken Hand, während jeder Finger die ihm bestimmte Saite berührt.



Fig. 14.

Manière de tenir l'archet.
Art den Bogen zu halten.

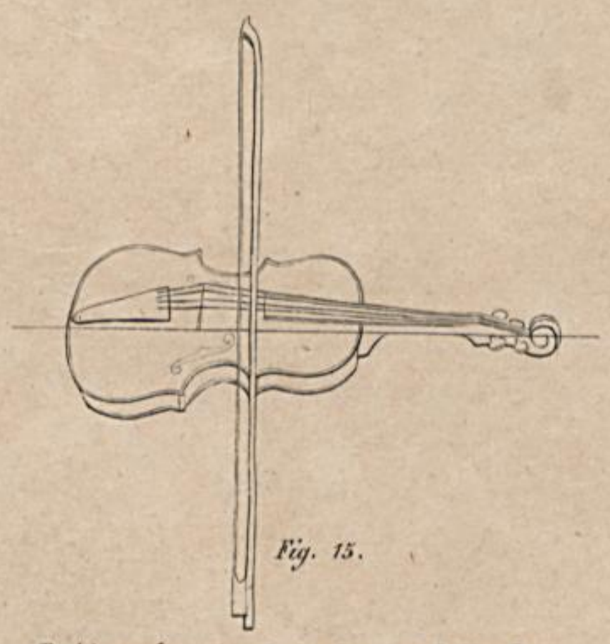


Fig. 15.

Position nécessaire de l'archet sur la corde.
Nöthige Lage des Bogens auf der Saite.

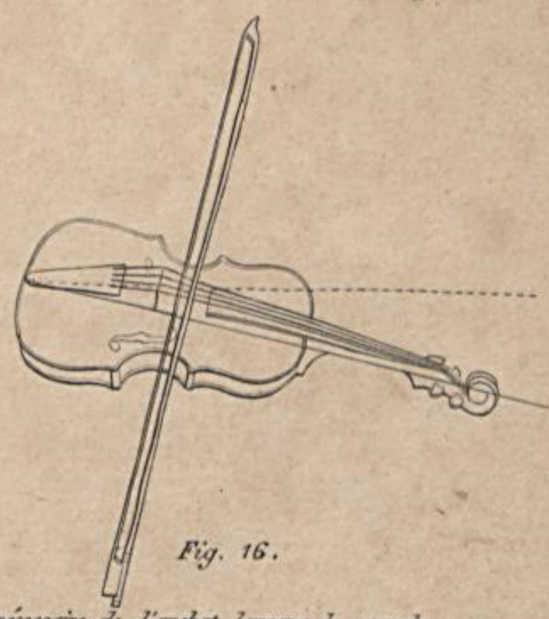


Fig. 16.

Position nécessaire de l'archet lorsque le manche du violon est un peu incliné en bas.
Nöthige Lage des Bogens, wenn der Hals der Violine sich nach unten neigt.

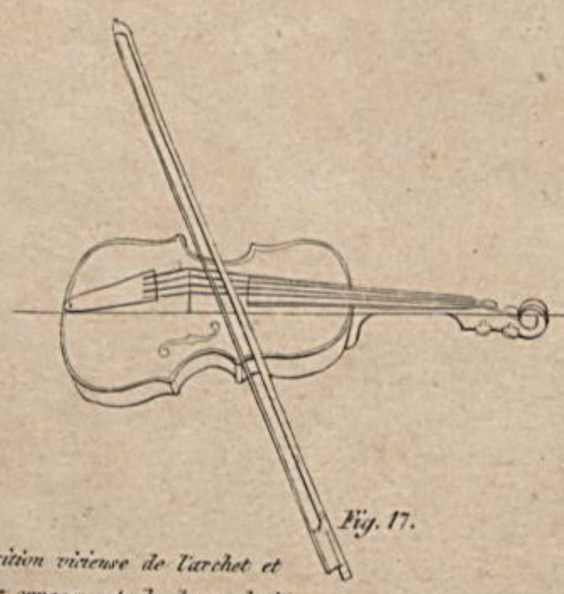


Fig. 17.

Position vicieuse de l'archet et par conséquent du bras droit.

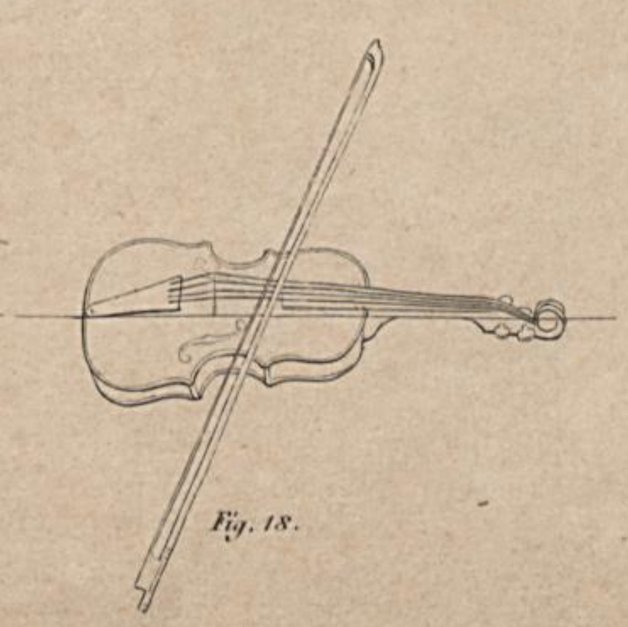


Fig. 18.

Position vicieuse.

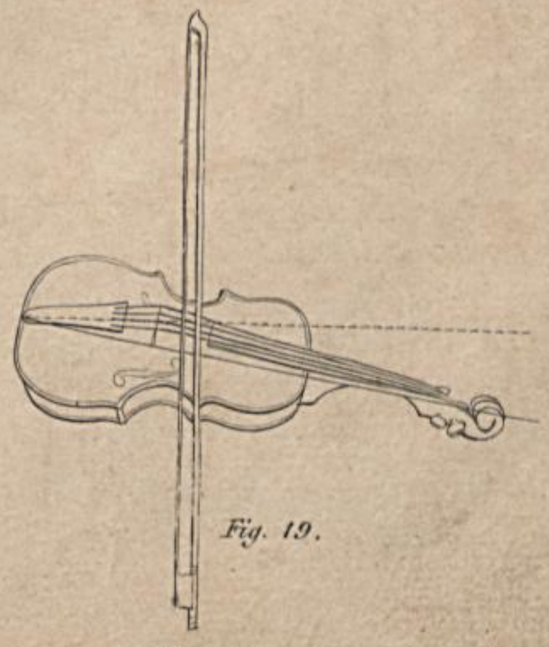


Fig. 19.

Position vicieuse.

Fig. 17, 18 u. 19. Fehlerhafte Richtung des Bogens und des rechten Armes.



Fig. 20.

Position de la main gauche et des 3 doigts qu'il faut tenir levés lorsque le 1er doigt est fixé sur la corde.
Position de la main droite, l'archet étant au talon.

Haltung der linken Hand und der 3 Finger, welche aufgehoben werden müssen, während der 1ste Finger die Saite niederdrückt.
Haltung der rechten Hand, wenn der Bogen am Frosch aufgesetzt wird.

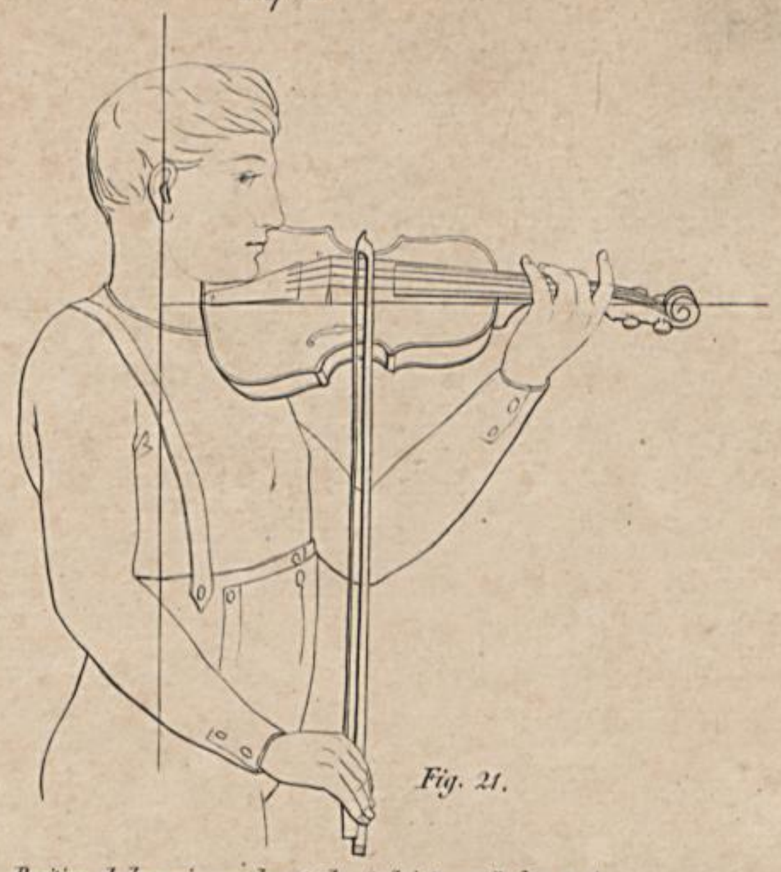


Fig. 21.

Position de la main gauche et des 3 doigts qu'il faut tenir levés lorsque le 2e doigt est fixé sur la corde.
Position de la main droite, l'archet étant à la pointe.

Haltung der linken Hand und der 3 Finger, welche aufgehoben werden müssen, wenn der 2te Finger die Saite niederdrückt.
Haltung der rechten Hand, wenn der Bogen am Schnäbel aufgesetzt wird.



Fig. 22.

Position de la main gauche et des 3 doigts qu'il faut tenir levés lorsque le 3e doigt est fixé sur la corde.
Position de la main droite, l'archet étant aux trois quarts.

Haltung der linken Hand und der 3 Finger, welche aufgehoben werden müssen, wenn der 3te Finger die Saite niederdrückt.
Haltung der rechten Hand, während der Bogen ungefähr in der Mitte aufgesetzt wird.

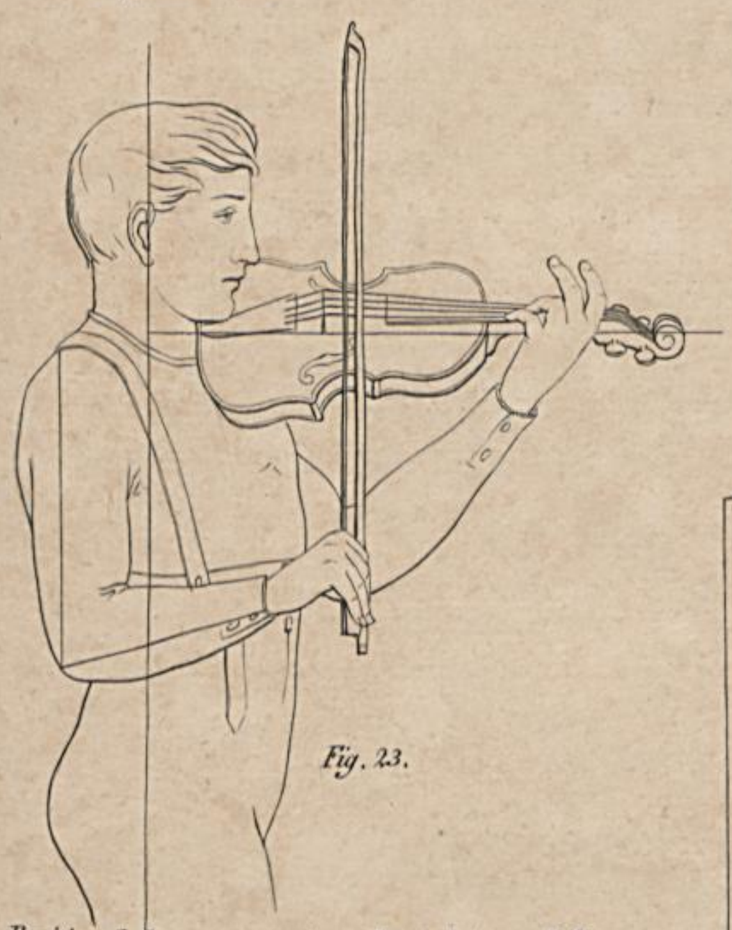


Fig. 23.

Position de la main gauche et des 3 doigts qu'il faut tenir levés lorsque le 4e doigt est fixé sur la corde.
Position de la main droite, l'archet étant au milieu.

Haltung der linken Hand und der 3 Finger, welche aufgehoben werden müssen, wenn der 4te Finger die Saite niederdrückt.
Haltung der rechten Hand, wenn der Bogen in der Mitte aufgesetzt wird.



Fig. 24.

Position du bras et du poignet droit plus rapprochés du corps, lorsqu'on joue assis, le manche du violon étant alors un peu incliné en bas.

Haltung des rechten Armes und Handgelenkes: etwas dem Körper mehr zugewendet, wenn der Spieler sitzt und der Hals der Geige sich nach unten neigt.



Fig. 25.

Position de la main, du poignet et du 4ème doigt dans les extensions.

Haltung der Hand, des Handgelenks und des 4ten Fingers bei weiten Griffen.



Fig. 26.

Position forcée et défectueuse de la main, du poignet et du 4ème doigt dans les extensions.

Gezwungene und fehlerhafte Haltung der Hand, des Handgelenks und des 4ten Fingers bei weiten Griffen.

Formes et longueurs diverses des archets depuis Corelli jusqu'a nos jours.

Verschiedene Formen und Längen der Bogen seit Corelli bis auf unsere Tage.

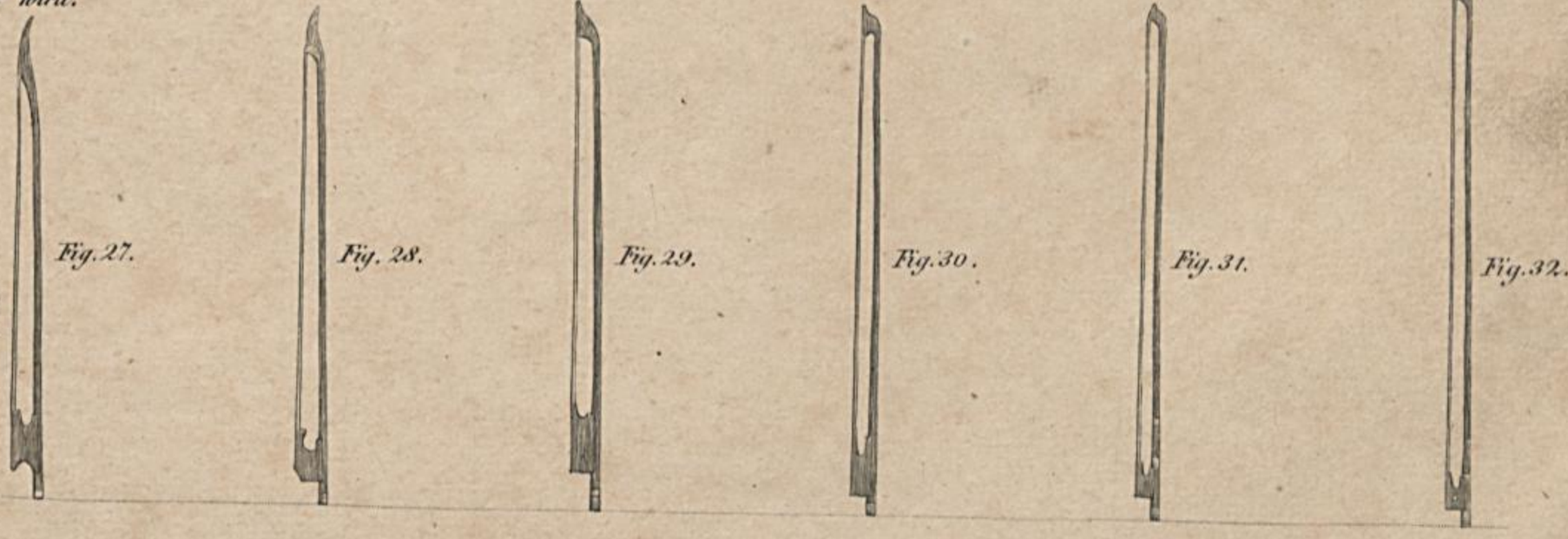


Fig. 27. Fig. 28. Fig. 29. Fig. 30. Fig. 31. Fig. 32.

Filière pour choisir des cordes qui soient toujours de même diamètre.

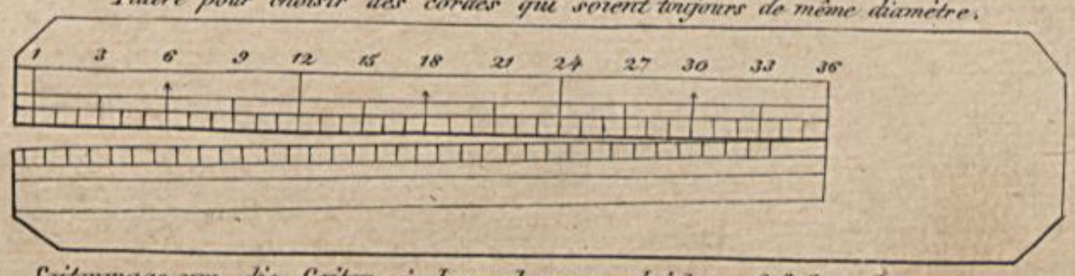


Fig. 33.

Saitenmaas um die Saiten jedesmal von gleicher Stärke abzumessen.

12. Wenn aber die Violine ein wenig tiefer als in der Horizontal=Linie gehalten wird, was nothwendig der Fall ist, wenn man sitzend spielt,(1)so erfordert diese Richtung d. Violine nach unten, dass man den Arm u. das Handgelenk mehr als sonst krümme, damit der Bogen sich im rechten Winkel mit der Saite befinde: (Taf. 3 fig. 24 u. Taf. II fig. 16.) denn wäre der Bogen so wie Taf. II fig. 19, so wäre seine Richtung schlecht, weil er die Saite in einer Diagonale berühren würde.

13. Man führe die Haare des Bogens zwischen der Rundung der Schallöcher und dem Griffbrette, doch ein wenig mehr gegen die Schall=Löcher zu. (Taf. II fig. 25.)

14. Je nachdem man stark spielend, mehr oder weniger Ton in den Gesang bringen will, bringe man auch die Haare dem Stege mehr oder weniger nah.

15. Es ist gut, den Bogen vom Stege zu entfernen, wenn man Weichheit und Rundung in den Passagen oder Zartheit im Gesange erlangen will.

16. Mittelst der grössten Annäherung oder Entfernung der Haare vom Stege, erhält man zwei entgegengesetzte Wirkungen; durch die eine, welche man mit den Worten: sul ponticello, (ganz gegen den Steg zu) bezeichnet, indem man den Bogen kaum aufdrückt, wird der Ton zischend und näselnd; es wird dies für grosse Contraste gebraucht.

fig. 19, sa position serait vicieuse puisqu'il coupe-rait alors la corde de travers.

13º Poser le crin de l'archet entre le rond des ouïes du Violon et la touche, un peu plus près des ouïes que de la touche. (Voy. pl. II, fig. 15.)

14º Approcher plus ou moins le crin du chevalet selon qu'on voudra tirer plus ou moins de son dans le chant en jouant fort.

15º Il est bon de s'éloigner du chevalet pour obtenir du moëlleux et de la rondeur dans les traits ainsi que de la douceur dans les chants.

16º Au moyen du plus grand rapprochement ou du plus grand éloignement des crins du chevalet, on obtient deux effets opposés; l'un désigné par ces mots: sul ponticello, tout contre le chevalet; en n'appuyant presque point l'archet, le son est sifflant et nasillard; il convient pour de certains contrastes.

(7e Quintetto de Boccherini.)

sul ponticello.

AD. 1.

Allegro.



Près du chevalet.
Nahe am Stege.

Durch die Andre: sulla tastiera (auf dem Griffbrette;) indem der Bogen leicht hingleitet, gewinnt man sanfte flötenartige Töne.

L'autre, indiqué: sulla tastiera, sur la touche; en allongeant légèrement l'archet, on y obtient des sons doux et flûtés.

(Air variée par Baillot. Oeuvre 14.)

sulla tastiera.

AD. 2.

Moderato.



Sur la touche, en allongeant l'archet.
Auf dem Griffbrette und mit leichtem Bogen.

(1) d. h. wenn die horizontale Linie von A nach B geht. Taf. III. fig. 24.

5ter ARTIKEL.

Haltung der Hand, des Elbogens, und des rechten Armes.

1. Man beginne den Bogenstrich mit dem Anfange der Haare, das Handgelenk wohlgerundet; während des Herunterstrichs lasse man bis zu Ende des Bogens das Gelenk ein wenig höher, als die Stange desselben, damit dieses Gelenk der Hand den nöthigen Spielraum geben kann um mit Schnelligkeit den Wechsel der Striche zu verrichten. (Taf. II. fig. 11. u. Taf. III. fig. 21.)

2. Der Vorderarm und das Handgelenk müssen die grösste Gelenkigkeit besitzen.

3. Der Hinterarm und Elbogen dürfen nie unmittelbar an der Bewegung des Vorderarms Theil nehmen; man lasse daher den Elbogen ohne Zwang sinken und ruhen.

ARTICLE V.

Manière de tenir la main, le coude, et le bras droit.

1º Commencer le coup d'archet à l'origine du crin, le poignet arrondi; en tirant, laisser la jointure du poignet un peu plus haut que la baguette, jusques et compris le bout de l'archet, afin que cette jointure ait le jeu nécessaire pour que la main puisse aller librement, et au besoin avec vitesse, de droit à gauche en tirant l'archet et de gauche à droite en le poussant. (Voy. pl. II fig. 11. 12. et pl. III fig. 21.)

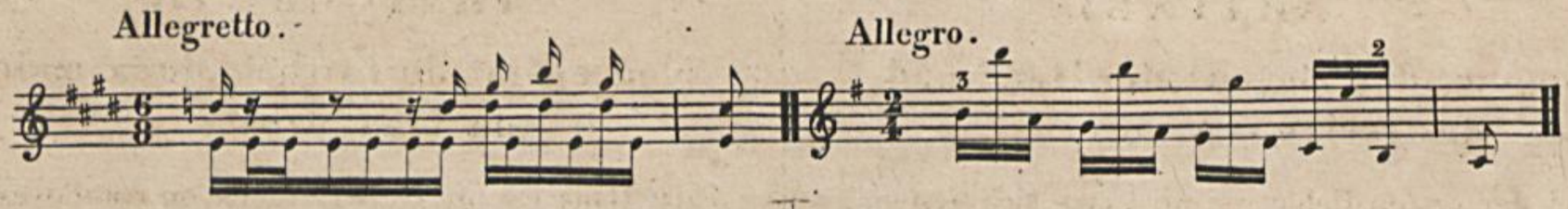
2º L'avant bras et le poignet doivent conserver la plus grande souplesse.

3º L'arrière bras et le coude ne participeront jamais en rien d'une manière directe aux mouvemens de l'avant bras. A cet effet, on laissera tomber le coude sans aucune force, dans un état de nullité complète.

Passagen zu diesem Zweck.

Passages à exercer dans cette intention.

(2e Trio de Viotti, 4e Trio idem.)



Mit dem Arm spielen, (d. h. mit dem Hinterarm und dem Elbogen) ist einer der grössten Fehler. Man gebe sich daher alle Mühe, ihn zu vermeiden. Wenn man auf den tiefen Saiten spielt, so erhebt sich das Handgelenk, um sie zu erreichen, der Vorderarm folgt ihm blos, und diese Bewegung fällt fast ganz weg, wenn man rasch von einer Saite zur andern springt, wie im folgendem Beispiel:

Jouer dû bras, (c'est-à-dire de l'arrière bras et du coude) est un des plus grands défauts que l'on puisse avoir. Il faut s'appliquer sans cesse à l'éviter. Quand on joue sur les cordes basses, le poignet se lève pour les atteindre, l'avant-bras ne fait que le suiver, encore ce mouvement est-il presque nul, lorsqu'il faut passer vivement d'une corde à l'autre, comme dans ces traits.

(30e Etude de Fiorillo.)



6ter ARTIKEL.

Fingerbewegung der linken Hand.

1. Man lasse die Finger hoch genug herabfallen, damit sie eine Art Schwungkraft haben, und zwar das erste Fingergelenk senkrecht doch ohne ihm eine perpendiculäre Richtung zu geben. (Taf. I fig. 4. u. 5.)

2. Man drücke die Finger mehr oder weniger stark auf die Saite, je nachdem man stark oder schwächer spielt, und zwischen dem druck der Finger und dem des Bogens finde immer das gehörige Verhältniss statt.

3. Wenn man die aufsteigende Scala etwas rasch spielt, so lasse man die Finger liegen; bei der herabsteigenden hebe man nur Einen auf und lasse die andern liegen.

4. In der langsamen Bewegung jedoch, oder auch in der mässigen und bei langen Noten in jedem Tempo halte man, wenn nur Ein Finger liegt, die andern drei in die Höhe (mehr oder weniger nach ihrer natürlichen Lage), damit sie nöthigenfalls unabhängig wieder herunter fallen können, und die Töne mit Nettigkeit klingen lassen, besonders in gebundenen Passagen. (Taf. III. fig. 20. 21. 22. 23.)

7ter ARTIKEL.

Bewegung des Bogens, der Hand und des rechten Armes.

1. Bei den ersten Uebungen wird man sich des ganzen Bogens, und von den ersten Skalen an des Drittels seiner Länge in der Mitte bedienen, des Theils A. B.

ARTICLE VI.

Mouvement des doigts de la main gauche.

1º Laisser tomber les doigts d'assez haut pour qu'ils aient un peu d'élan, la 1e phalange d'aplomb sur la corde, mais sans chercher à lui donner de la perpendicularité. (Voyez pl. I. fig. 4 et 5.)

2º Appuyer les doigts peu ou beaucoup, en raison de ce que l'on joue légèrement ou fort, mais cependant assez pour que l'appui du doigt l'emporte sur celui de l'archet.

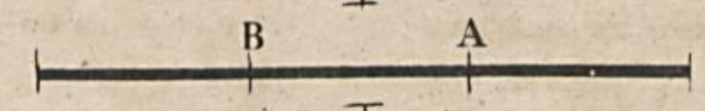
3e Laisser les doigts posés dans les gammes ascendantes faites avec quelque vitesse: dans les gammes descendantes, n'en lever qu'un, et laisser les autres posés.

4º Mais dans les mouvemens lents ou modérés, et pendant les notes longues de tous les mouvemens, lorsqu'un seul doigt est posé, il faut tenir les trois autres doigts en l'air, (plus ou moins haut suivant leur position naturelle,) pour qu'ils puissent retomber au besoin avec l'indépendance qu'ils acquèrent ainsi, et pour qu'il articulent les notes avec netteté, surtout dans les passages coulés où ils ont tout à faire à cet égard. (Voy. pl. III. fig. 20. 21. 22. 23.)

ARTICLE VII.

Mouvement de l'archet, de la main et du bras droit.

1º Dans les premières études, on emploiera l'archet d'un bout à l'autre, et, dès les premières gammes, on ne se servira que du tiers de sa longueur, pris du milieu: du point A au point B.



2. Der kleine Finger übernimt die Schwerkraft des Bogens, wen man sich mit dem Frosch des Bogens dem Stege nähert; je nachdem derselbe sich beim Herunterstrich wieder vom Stege entfernt, hört auch der kleine Finger auf, die Stange zu leiten bis seine Stütze, wenn man an der Spitze ist, ganz unnöthig wird; man kan ihn alsdann ohne Nachtheil bei einigen Arpeggio's aufheben, aber man muss ihn sogleich wieder auf die Stange legen und andrücken, wenn man von einer Saite zur andern übergeht, wie in dem Beispielen des Art. V. weil bei diesen Stricharten derselbe zum schnellen Wechsel der Saiten und der verschiedenen Striche sehr behülflich ist.

2º Le petit doigt soutient le poids de l'archet lorsqu'on approche la hausse du chevalet; à mesure que la hausse s'en éloigne en tirant l'archet, le petit doigt cesse de soutenir la baguette, jusqu'à ce que son appui devienne inutile quand on est à la pointe; on peut le lever alors sans inconvénient dans quelques arpèges, mais il faut le remettre aussitôt après sur la baguette, et l'y appuyer un peu quand on passe d'une corde à l'autre, comme dans les exemples donnés dans l'article 5, parce que, dans ce genre de traits, le petit doigt aide

3. Wenn eine kräftige Spielart erfordert wird, so darf diese blos im Daumen, dem Zeigefinger und dem Handgelenk liegen, doch besonders im Daumen. Der Vorderarm folgt dieser Kraft, indem er in vollkommener Unabhängigkeit vom Hinterarm bleibt.

4. Der Druck der 4 Finger an der Bogenstange würde sicher bei einem kräftigen Strich die Saite sprengen, wenn man um dieses zu verhindern nicht mit dem Daumen einen Gegendruck verursachte; man beobachte daher immer ein richtiges Verhältniss der Stärke der Finger an der Stange.

5. Um die Richtung des Bogens in gleicher Richtung mit dem Stege, und im rechten Winkel mit der Saite zu erhalten, wie dies Art. IV besprochen wurde, muss man (beim Hinaufstrich und wenn man ungefähr $\frac{2}{3}$ der Länge erreicht hat) (1) den Vorderarm allmählig der Brust und dem Hinterarm näher bringen und die Hand mit Gelenkigkeit nach dem Kinn zu runden, je nachdem man näher an das Ende des Bogens, an den Frosch komt; d, rechte Ellbogen wird deshalb etwas nach vorn gerichtet. Wenn man den Obertheil der Hand rundet, und das Daumgelenk 5–6 Linien über den obern Theil des Steges erhebt, so vermeidet man die Lage des Handgelenkes anzustrengen, wenn der Frosch sich nahe den Saiten befindet. (Taf. III. fig. 20.)

Streicht man aber den Bogen bis zur Spitze hinunter, so darf der Ellbogen nicht aufhören in perpendiculärer Linie mit der Schulter zu bleiben. (Taf. III. fig. 21.)

Es bleibt dasselbe, wenn man in der Mitte des Bogens ist. (Taf. III. fig. 23.)

Die Taf. II. fig. 17. gezeigte Lage des Oberarms und Taf. II. fig. 18. des Unterarms ist fehlerhaft, denn sie bringt eine diagonale Richtung des Bogens gegen die Saiten hervor.

Nota. Ist der Schüler ein Kind, oder von kleiner Statur, so kann er den Bogen nicht bis zur Spitze anwenden, ohne seine Richtung zu verändern; man muss daher aufmerken, dass er nur eine seinem Arme verhältnismässige Länge brauche. Man lasse ihn alsdann auch das Kinn auf die Seite der Quinte legen, bis er gross genug sein wird, ohne Mühe die Violine auf der andern Seite zu halten. Hat er aber eine Violine von kleiner Form, so mag er sie nach der gewöhnlichen Art: 2, angegebenen Art halten. —

à détacher la note poussée et à porter tout de suite après l'archet sur l'autre corde.

3º Quand il est nécessaire de mettre de la force dans le jeu, elle doit être uniquement dans le pouce, l'index, et le poignet, mais surtout dans le pouce. L'avant-bras obéit à cette force en restant dans une indépendance absolue de l'arrière-bras.

4º Les quatre doigts placés sur la baguette, appuyant sur l'archet pour mettre la corde en vibration, cet appui, qui doit être quelque fois très fort, écraserait infailliblement la corde si, pour l'empêcher, le pouce ne contrebalancait point cette force en serrant beaucoup la baguette quand on veut tirer un grand son ou alléger l'archet. Ainsi lorsque l'on recommande d'appuyer l'archet, il faut toujours comprendre que le pouce doit alors fortement serrer la baguette en dessous en même temps que les autres doigts appuient en dessus.

5º Afin de conserver la direction de l'archet toujours parallèle au chevalet, toujours en angle droit avec la corde, comme on l'a dit à l'article IV, il faut (quand on pousse l'archet et lorsqu'on est parvenu à peu près aux deux tiers de sa longueur) (1) rapprocher peu à peu l'avant bras de la poitrine et de l'arrière bras, et arrondir la main avec souplesse vers le menton à mesure qu'on arrive au commencement du talon de l'archet; le coude droit s'est alors un peu avancé à cet effet. En arrondissant le dessus de la main et en tenant la jointure du pouce élevée de cinq à six lignes au dessus de la partie supérieure du chevalet, on évitera de forcer la position du poignet lorsque la hausse de l'archet se trouve près des cordes. (Voy. pl. III. fig. 20.)

Mais quand on tire l'archet jusqu'à la pointe, le coude ne doit pas cesser de demeurer dans la ligne perpendiculaire à l'épaule. (Voy. pl. III. fig. 21.)

Il en est de même lorsque l'on est au milieu de l'archet. (Voy. pl. III. fig. 23.)

La position de l'arrière bras est vicieuse dans la fig. 17. pl. II.

Celle indiquée dans la fig. 18 pl. II. l'est également en ce qu'elle donne comme la précédente, une fausse direction à l'avant bras et fait couper la corde de travers.

Nota. Si l'Elève est un enfant, ou s'il est d'une petite taille, il ne peut employer l'archet jusqu'à la pointe sans en changer la direction en le tirant en arrière; il faut donc veiller alors à ce qu'il n'emploie qu'une longueur d'archet proportionnée à celle de son bras. Il faut même lui placer le Violon en conséquence, et lui faire tenir le menton du côté de la chanterelle jusqu'à ce qu'il soit assez grand pour jouer sans peine en le plaçant du côté de la 4e corde. Mais s'il se sert d'un Violon à petit patron, il le tiendra de la manière généralement en usage et prescrite par l'article 2.

(1) Siehe Taf. III. fig. 22.

 (1) Voy. pl. III. fig. 22.

8ter ARTIKEL.

PROBE.

Um sicher zu sein, dass der Ellbogen und die linke Hand ihre richtige Lage haben, und dass die Finger mit gehöriger Schnellkraft die Saiten niederdrücken, uebe man folgendes Beispiel, das Art. 3 angeführt ist.

Man hebe immer nur einen Finger auf und lasse die andern 3 liegen.



Voy. pl. II. fig. 13.

Dieses Beispiel ist aus der Methode von Geminiani entlehnt.

9ter ARTIKEL.

Von der Stellung im Allgemeinen.

Taf. I. fig. 1 u. 3.

Eine freie, ungezwungene u. schöne Haltung begünstigt die Entwicklung aller Mittel, erzeugt Grazie in der Bewegung des Armes und Bogens, und erhöht den Reiz der Ausführung, indem man zeigt, dass man Herr des Instruments geworden ist, und alle Schwierigkeiten ohne Anstrengung überwindet.

Man vermeide eine affectirte oder gesuchte Stellung, wie nicht minder eine nachlässige, besonders wenn man öffentlich auftritt.

Wenn man endlich einigermassen über die Art, die Violine und den Bogen zu halten, in Sicherheit ist, so stelle man sich vor einen Spiegel, um zu sehen, ob dieselbe auch graziös und schön ist, oder ob man etwa gewisse steife Bewegungen beim Spiel macht.

Da jedoch der Spiegel uns alles verkehrt zeigt, wir also die Bewegung der linken Seite darin rechts sehen, so bediene man sich desselben blos, um seine Stellung im Allgemeinen zu beobachten.

ARTICLE VIII.

ÉPREUVE.

Pour être assuré que le coude et la main gauche sont bien placés, et que les doigts soient posés d'aplomb chacun sur une seule corde, on exercera le passage suivant, cité à l'article 3.

Ne levez qu'un doigt à la fois en laissant les trois autres posés.

Ce passage est extrait de la méthode de Geminiani.

ARTICLE IX.

De l'Attitude en général.

(Voyez pl. I. fig. 1 et 3.)

Une Attitude noble et aisée favorise le développement de tous les moyens, permet à la grâce d'accompagner les mouvemens du bras et de l'archet, et augmente le charme de l'éxécution en faisant voir que l'on s'est rendu maître de l'instrument et que l'on surmonte toutes les difficultés sans effort.

On évitera de donner à l'attitude ou une recherche affectée qui deviendrait ridicule, ou une négligence que l'on ne doit jamais se permettre lorsque l'on parait en public.

Quand on est à peu près sûr de la manière dont on est parvenu à tenir le Violon, et de la régularité de mouvement des doigts et de l'archet, il est utile alors de jouer devant une glace, pour voir si l'attitude est belle et gracieuse, et pour observer s'il n'y a point dans la figure ou dans les membres quelques contractions, signes infaillibles de roideur. La meilleure chose à faire, pour se bien juger, étant de se mettre, pour ainsi dire, à distance de soi, le moyen nous en est physiquement donné par la réflexion de notre image.

Mais ce moyen, appliqué aux détails, pourrait induire en erreur en ce qu'il manquerait de fidélité, attendu qu'une glace change la position des objets de droite à gauche, et donne par conséquent aux lignes du mouvement une apparence contraire à la vérité. Il ne faut donc jouer devant une glace que pour observer l'attitude en général.

Bemerkung. Kinder, oder junge Leute, deren Schultern nicht breit genug sind, die Violine zu tragen, oder der Damen, die Violine lernen, mögen sich eines dicken Schnupftuches, das man unter das Kleid legt, und das also gar nicht gesehen wird, oder eines kleinen Kissens bedienen. Die Erfahrung hat uns dies Mittel als ein sehr vortheilhaftes gezeigt.

Nota. Les enfans ou les jeunes gens dont les épaules n'ont pas encore assez de largeur pour soutenir le Violon, et les dames qui jouent de cet instrument et qui n'ont rien dans leur ajustement pour les aider à le tenir avec facilité et penché du côté droit, peuvent remplir le vide existant entre l'épaule gauche et le Violon en y plaçant un mouchoir épais ou une espèce de coussin: l'expérience nous a prouvé, que ce moyen offre de grands avantages, qu'il est sans inconvénient et que le mouchoir étant placé en dedans du vêtement sur l'épaule, il ne doit pas même être apperçu.

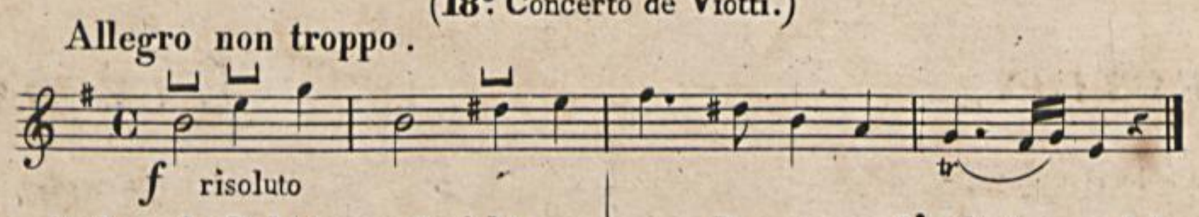
ALLGEMEINE REGELN
für den Hinauf und Herunterstrich.

RÈGLES GÉNÉRALES
Pour tirer ou pousser l'archet.

In der Regel bedient man sich des Herunterstrichs, wenn eine Phrase mit dem guten Takttheil beginnt.

Il faut en général tirer l'archet quand la phrase commence en frappant.

(18e. Concerto de Viotti.)



Beginnt die Passage mit dem Auftakt, so streicht man auch den Bogen hinauf.

Pousser l'archet quand la phrase commence en levant.

(27e. C. de Viotti.)



Von dieser Regel sind ausgenommen die aus mehreren Noten und mehreren Bogenstrichen zusammengesetzten Passagen.

Excepter de cette règle les passages composés de plusieurs notes et de plusieurs coups d'archet.

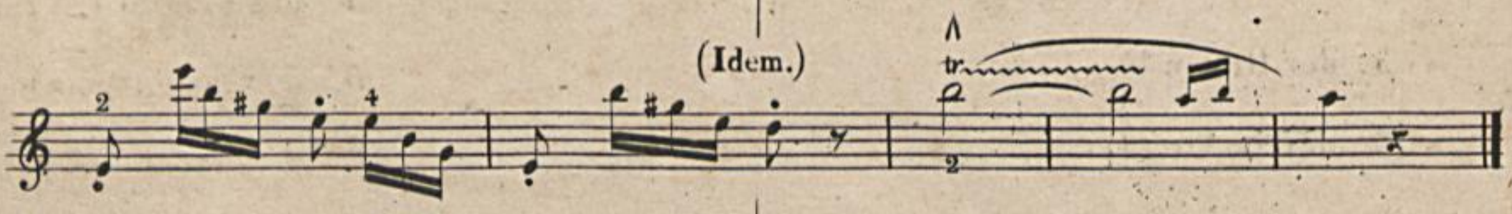
(22e. C. de Viotti.)



Den Schlusstriller streiche man hinauf, da er sich in den guten Takttheil des nächsten Taktes endigt.

Pousser la cadence finale, puisque sa résolution se fait au temps fort de la mesure suivante.

(Idem.)



Die langen Noten, die einen Ruhepunkt bieten und besonders die Schlussnoten mache man auf den Herunterstrich, indem alsdann der Bogen, der von selbst von der Stärke zur Schwäche fällt, d. h. vom Frosch zur Spitze, den Ton durch die natürliche Bewegung des Armes, der sich in Ruhe setzt, immer schwächer hören lässt.

Tirer les notes longues qui offrent un repos, surtout les notes finales, puisqu'alors l'archet, tombant de lui même du fort au faible, c'est-à-dire du talon à la pointe, le son va toujours en diminuant par le mouvement naturel du bras qui se remet au repos.

VORBEREITENDE UEBUNGEN

die man ohne Musik machen lasse, sobald der Schüler mit den in den 9 Artikeln befindlichen Grundsätzen bekannt ist.

Bemerkung. Eine Hauptsache ist, die Violine schnell und so leise und rein als möglich stimen zu lernen. (Siehe den Artikel: Art zu studiren.)

1te LECTION.

Auf den 4 leeren Saiten.

Mit Anwendung des ganzen Bogens von einem Ende zum andern, und zwar paralell mit dem Stege.



Mit Hülfe des Lehrers wird der Schüler selbst verbessern: 1. Die Stellung der Füsse.

2. die des Körpers.

3. der Schultern.

4. der Arme und Elbogen.

5. der linken Hand.

6. der rechten Hand.

7. des rechten Handgelenkes.

8. die Haltung des Bogens.

9. die Haltung der Violine.

10. des Kopfes.

Er thue dies zwischen jeder Pause.

EXERCICES PRÉPARATOIRES

à faire pratiquer sans musique, lorsque l'éléve s'est familiarisé avec les principes contenus dans les 9 premiers articles.

Nota. La première chose à faire est d'apprendre à accorder le Violon le plus promptement, le plus piano et le mieux possible. (Voyez l'article intitulé: Manière de travailler.)

1re LEÇON.

Sur les 4 cordes à vide.

L'Archet employé d'un bout à l'autre, et en ligne parallèle au chevalet.

Aidé d'abord par le Maître, l'Elève rectifiera ensuite lui même: 1º La position despieds.

2º Celle du corps.

3º des épaules.

4º des bras et des coudes.

5º de la main gauche.

6º de la main droite.

7º du poignet droit.

8º de l'Archet.

9º du Violon.

10º de la tête.

Il fera cet examen vivement pendant chaque silence.

2te LECTION.

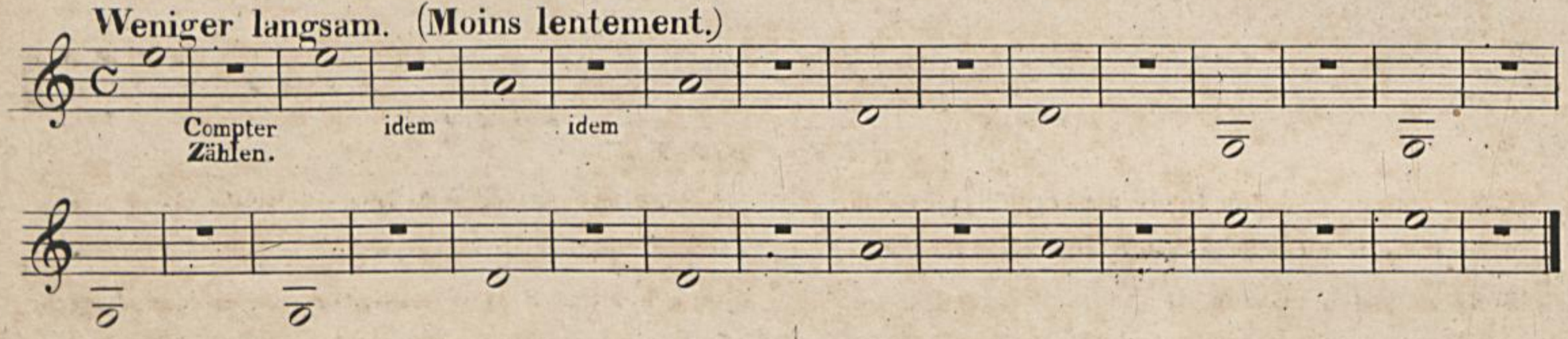
Auf den 4 leeren Saiten.

In dieser Lection mache der Schüler blos eine Pause und zähle leise, ohne mit dem Fuss zu klopfen.

2e LEÇON.

Sur les 4 cordes à vide.

Dans la 2e leçon, il ne fera le silence que d'une mesure dont il comptera les temps, intérieurement, sans les battre, de cette manière.



Man bringe während der Pausen nach den beiden Noten die Bogenhaare auf die nächste Saite durch eine leichte Bewegung der Stange, welche die Spitze sinken lässt, wenn man am Frosche ist, und hebe das Handgelenk ein wenig, sobald man an der Spitze ist. Der Vorderarm und Elbogen helfen dieser Bewegung, jedoch ohne Anstrengung.

Pendant les silences, après les deux notes, placer le crin de l'archet sur la corde voisine par un léger mouvement de la baguette qui en fait baisser la pointe lorsqu'on est au talon, et en levant un peu le poignet lorsque l'on est à la pointe, l'avant bras et le coude suivent ce mouvement, mais abandonnés et sans force.

3te LECTION.

Man streiche den Bogen herunter vom Anfange der Haare nur bis zur Mitte, und zähle dann leise 2 Viertel.

3e LEÇON.

Tirer l'archet depuis l'origine du crin jusqu'au milieu seulement: compter les 2 temps de silence:



4te LECTION.

Man streiche die Note lebhaft mit dem A–B bezeichneten Theil der Bogenlänge und stosse sie rasch und sauber ab, indem man den Bogen auf der Saite lässt.

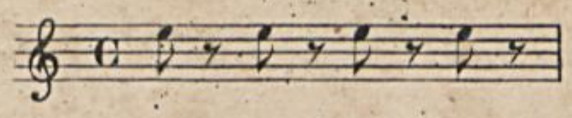
4e LEÇON.

Détacher vivement la note du point A ou point B et la couper net en laissant l'Archet sur la corde.



5te LECTION.

Man streiche die Note, wie vorhin mit der Mitte des Bogens, (1) indem man jede Note durch eine Pause trennt und den Bogen auf der Saite ruhen lässt.



Moderato.



Ehe man zur nächsten Lection übergeht, ist es nöthig, die linke Hand, wie in Art. 8 angezeigt ist, zu richten, um sicher zu sein, dass jeder Finger nur eine Saite auf einmal berühre, hierzu diene folgendes Beispiel.

(Man lasse alle Finger liegen und hebe alsdann nur den Finger, der den Ton der leeren Saite giebt.)

5e LEÇON.

Détacher de même du milieu de l'Archet (1) en séparant chaque note par un silence de cette manière et s'arrêtant sur la corde.

Avant de passer à la leçon suivante il est néces-saire de placer la main gauche comme on l'a indiqué à l'article 8 pour s'assurer que chaque doigt ne touche qu'une corde à la fois, ce dont on a la preuve en faisant le passage que voici:

Laisser tous les doigts posés, ne lever ensuite que le doigt qui fait la note à vide.



6te LECTION.

SCALA *in G.*

Anwendung des ganzen Bogens.

Für die Reinheit der Intonation ist es gut, die leeren Saiten zu Rathe zu ziehen, wie es hier angezeigt ist.

6e LEÇON.

GAMME *en Sol.*

Employer tout l'Archet.

Pour assurer l'intonation, il faut consulter les notes à vide, ainsi qu'on le trouve indiqué ci-dessous.



(1) So oft wir uns des Ausdrucks „mit der Mitte des Bogens" bedienen, verstehe man dies so: dass man den Theil des Bogens zwischen A und B(*) benutze. Man wird den Vortheil später bei der Eintheilung des Bogens einsehen; nur fange man immer jede Note mehr oder weniger nahe dem Punkte M an, nach der grösseren oder minderen Geschwindigkeit und Dauer der Noten u: endige sie auch so.

1 Toutes les fois que nous nous servirons de cette indication: du milieu de l'archet, il faudra l'entendre de cette manière: qu'on doit employer l'archet dans l'espace qui se trouve entre le point A et le point B(*), on en verra la raison plus tard à la division de l'archet, on aura soin seulement de commencer et de finir chaque note plus ou moins près du point M selon le mouvement plus ou moins animé donné à la leçon, ou selon la valeur des notes.

*) Siehe die 4te Lection.

*) Voyez la 4e Lecon.

7te LECTION.

Anwendung der Mitte des Bogen, ohne ihn nach Endigung der Note auf der Saite ruhen zu lassen.

Un poco allegro



Man spiele es, als ob es wie im folgendem Beispiele geschrieben wäre, und zähle die Pausen.

Zählen der Pausen.
Compter les silences.



7e LEÇON.

Détacher du milieu de l'Archet.

Exécuter comme si c'était écrit de cette manière:

8te LECTION.

Man streiche mit der Mitte des Bogens, und trenne jede Note so von der andern, wie es im ersten Tacte angegeben ist.

8e LEÇON.

Détacher du milieu de l'Archet, en séparant chaque note comme on l'a indiqué dans la 1re mesure.

Allegro.



9te LECTION.

ÜBUNGEN für die Finger
mit der Mitte des Bogens.

Man streiche lose (détacher) wie unten bezeichnet.
Dann binde man, und lasse die Finger hoch genug herabfallen, damit sie Schnellkraft haben.

9e LEÇON.

ÉTUDES pour les doigts
du milieu de l'Archet.

Détacher, comme on l'a marqué en dessous.
Couler ensuite, comme on l'a indiqué en dessus.
Dans les coulées, faire tomber les doigts d'assez haut pour qu'ils aient l'élan.



10te LECTION.

Man brauche die ganze Länge des Bogens.

All.o moderato.



10e LEÇON.

Employer tout l'Archet.

u. s. w. bis man nach der 2ten Octave wieder abwärts geht.
Suivez de même jusqu'à la fin de la gamme qu'il faut redescendre après la seconde octave.

11te LECTION.

Man lasse die Finger mit einiger Kraft und Gleichheit auf die Saite fallen.

Man zähle die Viertel, wie es im 1ten Takte angegeben ist.

11e LEÇON.

Faire tomber les doigts sur la corde avec un peu de force, avec souplesse et avec égalité.

Compter les têmps comme on l'a indiqué dans la 1re mesure.



12te LECTION.

Anwendung der ganzen Länge des Bogens.

Man beobachte dasselbe was in der vorhergehenden Lection bemerkt ist.

12e LEÇON.

Employer tout l'Archet.

Mêmes observations qu'à la précédente Leçon.

Allegro

Très mesuré.



13te LECTION.

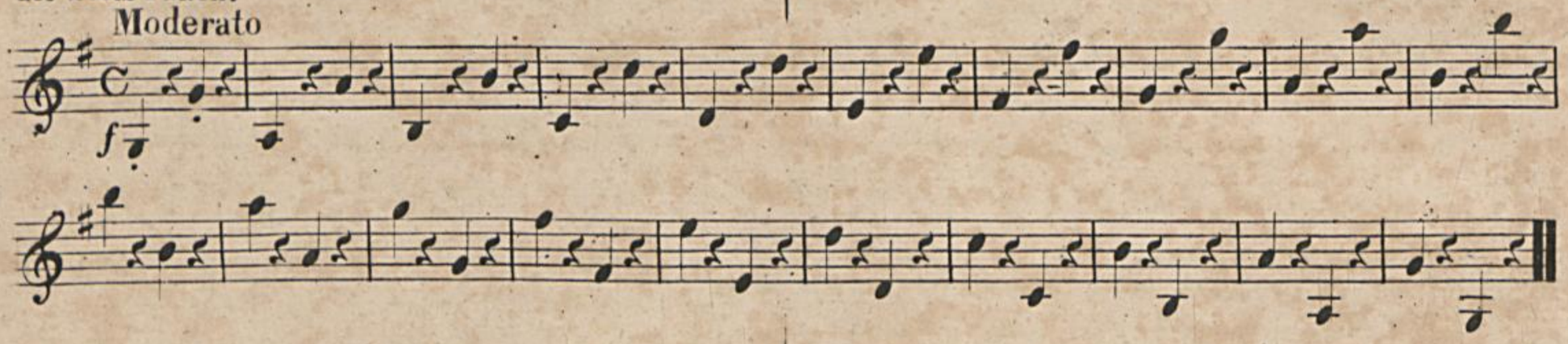
Mit der Mitte des Bogens.

Man lasse ihn nach jeder Note bis zur nächsten auf der Saite ruhen.

13e LEÇON.

Du milieu de l'Archet.

En s'arrêtant net sur la corde à chaque note:



14te LECTION.

Die Octaven mit Leichtigkeit zu finden und das Spannen zu üben.

14e LEÇON.

Pour trouver les octaves avec facilité, et pour pratiquer l'extension.



15te LECTION.

ÜBUNG für den 4ten Finger.

Man lasse den 4ten Finger allemal stark auf die Saite fallen.

15e LEÇON.

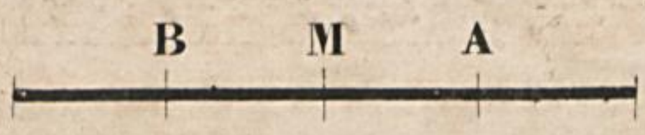
EXERCICE pour le 4me doigt.

Frapper la corde avec le petit doigt en le faisant tomber de haut:



SCALEN von EINER OCTAVE.
GAMMES D'UNE OCTAVE.





C detachirt von **A _ B**

d e f g a h detachirt von **B _ M**

C detachirt von **B _ A**

h a g f e d detachirt von **A _ M**

das letzte *C* detachirt von **B _ A**



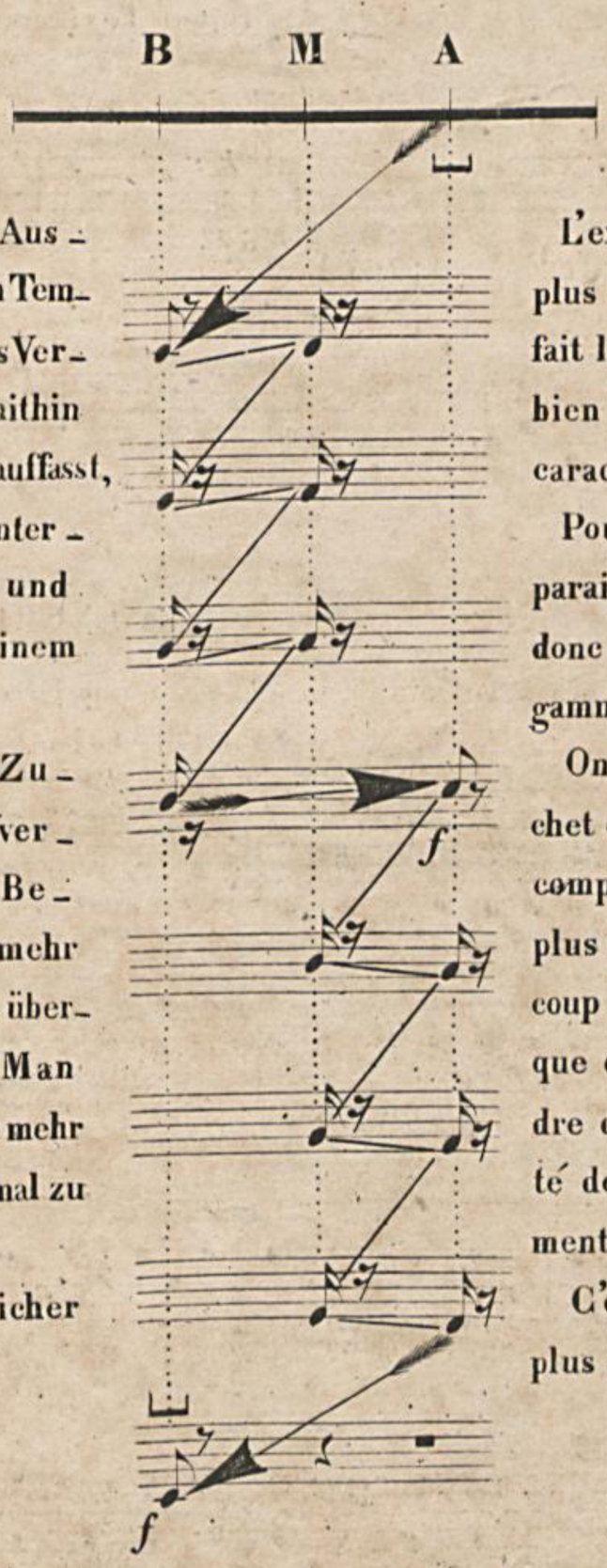
Ut, détaché depuis **A** jusqu'à **B**.

Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, détachés depuis **B** jusqu'à **M**.

Ut, détaché depuis **B** jusqu'à **A**.

Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, détachés depuis **A** jusqu'à **M**.

Le dernier *Ut*, détaché depuis **B** jusqu'à **A**.



ANMERKUNG.

Da die Erfahrung es zeigt, dass die Ausführung der Scalen in einem langsamen Tempo schwieriger ist, weil das Ohr sonst das Verhältniss der ganzen und halben Töne, mithin den Charakter der Tonart weniger genau auffasst, so ist zur Übung des Gehörs nöthig die Intervallen-Entfernung richtig abzumessen und die ersten Übungen der Tonleiter in einem langsamen Tempo anzustellen.

Man wird später ersehen, dass das **Zurückhalten des Bogens** und die **verschiedenen Modulationen durch die Begleitung**, eine grosse Schwierigkeit mehr sind, die die Anfänger nur mit Mühe überwinden werden, gleich der Intonation. Man beobachte deshalb den Grundsatz: nie mehr als **eine** Elementar-Übung auf einmal zu lernen.

Dies ist das Mittel, um rasch und sicher vorwärts zu schreiten.

NOTA.

L'expérience prouve que les gammes sont plus difficiles à faire justes quand on les fait lentement ; l'oreille saisit alors moins bien les intervalles de tons et demi tons qui caractérisent la tonalité.

Pour exercer l'oreille à cette prompte comparaison d'un intervalle avec l'autre, il est donc nécessaire de travailler les premières gammes surtout, dans un mouvement modéré.

On verra, plus tard, que la retenue d'archet et les modulations déterminées par l'accompagnement, sont une grande difficulté de plus que des commençans auraient beaucoup de peine à surmonter en même temps que celle de l'intonation, et il ne faut pas perdre de vue le principe que nous avons adopté de ne faire étudier les difficultés élémentaires qu'une à la fois.

C'est le moyen d'avancer plus surement et plus vite.

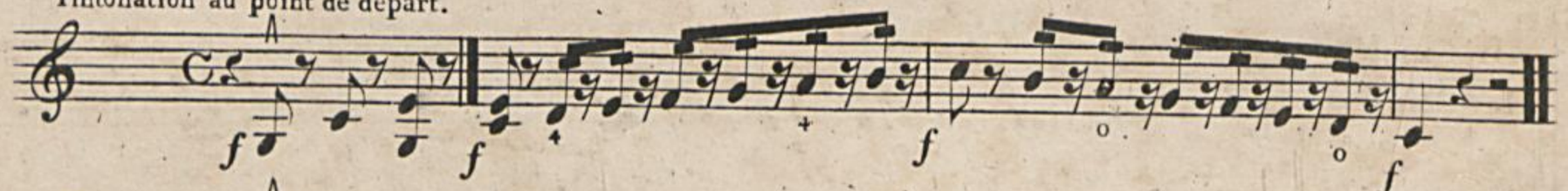
24 SCALEN VON EINER OCTAVE IN ALLEN TONARTEN.
24 GAMMES D'UNE OCTAVE DANS TOUS LES TONS.

Mit der Mitte des Bogens zu spielen und dem Gedächtniss einzuprägen.
Du milieu de l'archet à pratiquer de mémoire.

o Leere Saite um der Reinheit der Intonation zu hülfe zu kommen.
Notes à vide pour assurer l'intonation au point de départ.

TONART.
FORMULE.

C dur.
Ut Naturel.



A moll.
La Mineur.



F dur.
Fa Naturel.



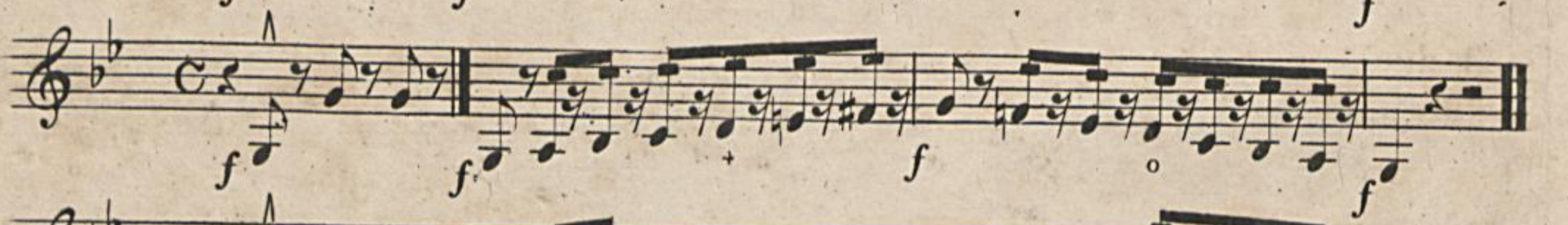
D moll.
Ré Mineur.



B dur.
Si ♭ Majeur.



G moll.
Sol Mineur.



Es dur.
Mi ♭ Majeur.



C moll.
Ut Mineur.



As dur.
La ♭ Majeur.



F moll.
Fa Mineur.



Des dur.
Ré ♭ Majeur.



B moll.
Si ♭ Mineur.



Ges dur.
Sol ♭ Majeur.



Es moll.
Mi ♭ Mineur.



H dur.
Si Majeur.



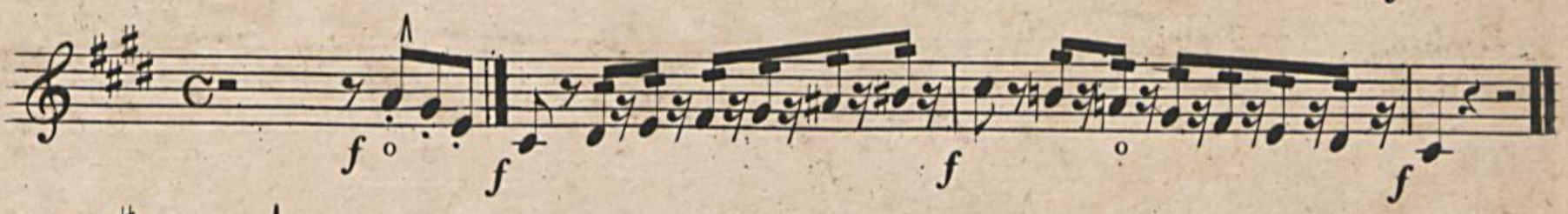
Gis moll.
Sol ♯ Mineur.



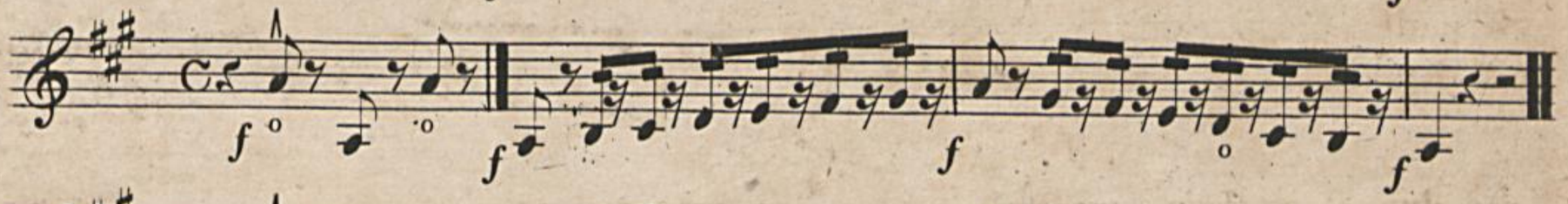
E dur.
Mi Majeur.



Cis moll.
Ut ♯ Mineur.



A dur.
La Majeur.



Fis moll.
Fa ♯ Mineur.



D dur.
Ré Majeur.



H moll.
Si Mineur.

G dur.
Sol Majeur.



E moll.
Mi Mineur.



12 SCALEN

mit Vorzeichnung von ♭ und ♯ die auf Tasteninstrumenten ein übereinstimmenden Fingersatz haben, bekommen auf der Violine einen verschiedenartigen.

12 GAMMES

En Bémols et en Dièses, semblables sur le instru=. ments à clavier mais d'un doigter et d'un caractère dif= férens sur le Violon.



SCALEN

IN DER ERSTEN LAGE.

GAMMES

A LA 1re POSITION.



(1) Die Begleitung dieser Skalen ist der 1ten Methode v. Rode, Kreutzer etc. entlehnt, und von Cherubini, der sie zur Erleichterung für Violinspieler in den Violinschlüssel gesetzt hat.

(2) Jeder mit dem kleinen Finger gegriffene Ton ist, ob der reinen Intonation, mit dem entsprechenden Tone der leeren Saite zu ver= gleichen; daher der doppelte Fingersatz bei manchen Tönen.

(1) Les Basses des Gammes suivantes faisaient partie de la 1re Méthode: elles sont de Mr Cherubini qui les a mises sur la Clef de sol pour en faciliter l'exécution sur le Violon.

(2) Il faut faire la note du petit doigt et consulter la corde à vide, toutes les fois que l'intonation est équivoque. Cette remarque concerne tous les doigters que l'on a marqués doubles.

A mol.
La Mineur.

G dur.
Sol Majeur.

E moll.
Mi Mineur.

D dur.
Ré Majeur.

H moll.
Si Mineur.

A dur.
La Majeur.

Fis moll.
Fa♯ Mineur.

E dur.
Mi Majeur.

Cis moll.
Ut♯ Mineur.

H dur.
Si Majeur.

GROSSHERZOGL. BIBLIOTHEK WEIMAR

Gis moll.
Sol ♯ Mineur.

Fis dur.
Fa ♯ Majeur.

Dis moll.
Re ♯ Mineur.

DIESELBEN SCALEN IN B:TONARTEN.
MÊMES GAMMES EN BÉMOLS.

F dur.
Ton de *Fa* Majeur.

D moll.
Ré Mineur.

B dur.
Si♭ Majeur.

G moll.
Sol Mineur.

Es dur.
Mi ♭ Majeur.

C moll.
Ut Mineur.

As dur.
La ♭ Majeur.

F moll.
Fa Mineur.

Des dur.
Reb Majeur.

B moll.
Si b Mineur.

Ges dur.
Sol b Majeur.

Es moll.
Mi♭ Mineur.

Ces dur.
Ut♭ Majeur.

As moll.
La♭ Mineur.

VERSCHIEDENE INTERVALLE.
(INTERVALLES DIVERS.)

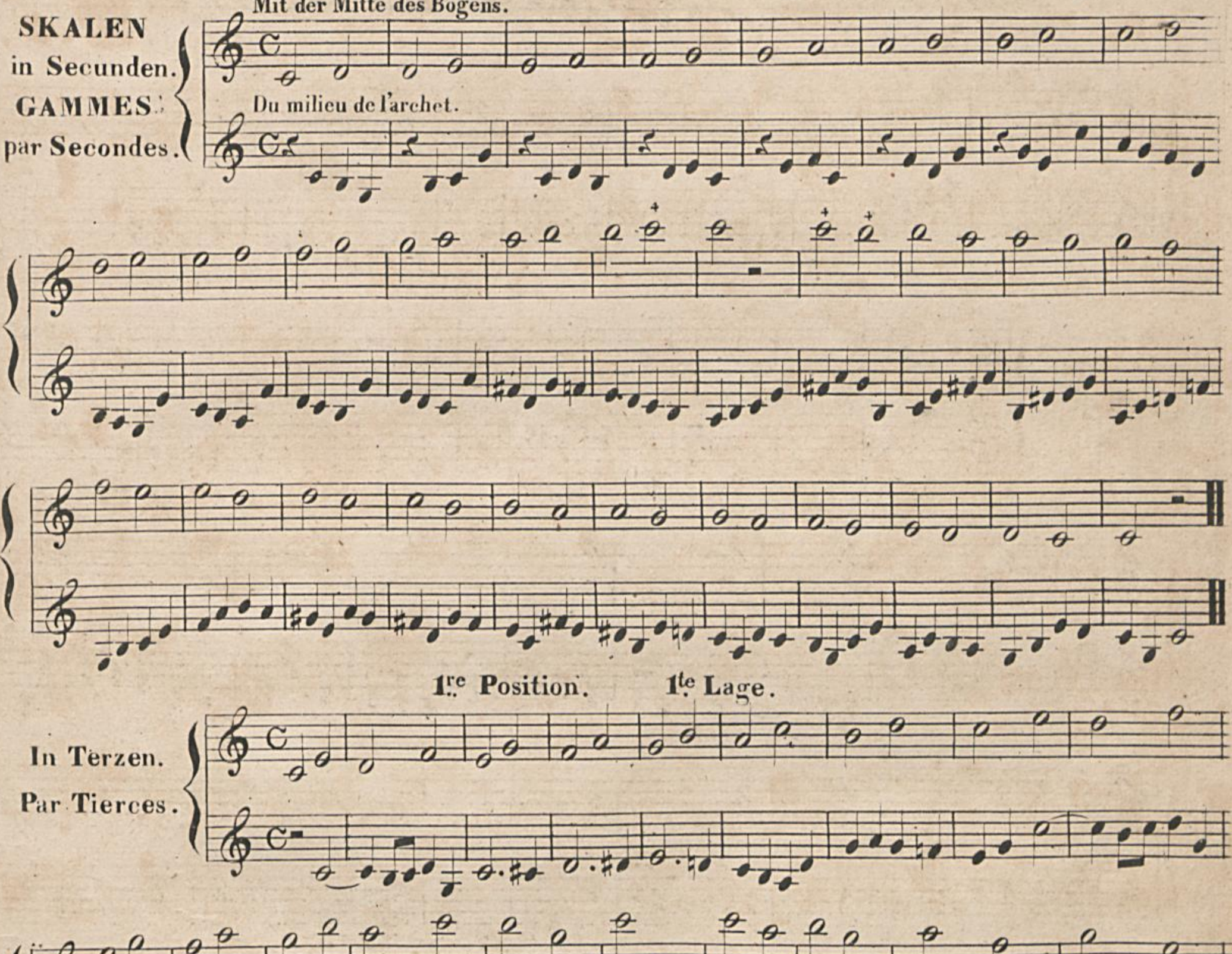
So oft man die Saite wechselt, hüte man sich den Bogen aufzuheben, wie gross auch die Entfernung von einem Ton bis zum andern sein mag.

(Toutes les fois qu'on changera de corde, on le fera sans lever l'archet, quel'que soit l'intervalle d'un son à l'autre.)

SKALEN in Secunden. GAMMES par Secondes.

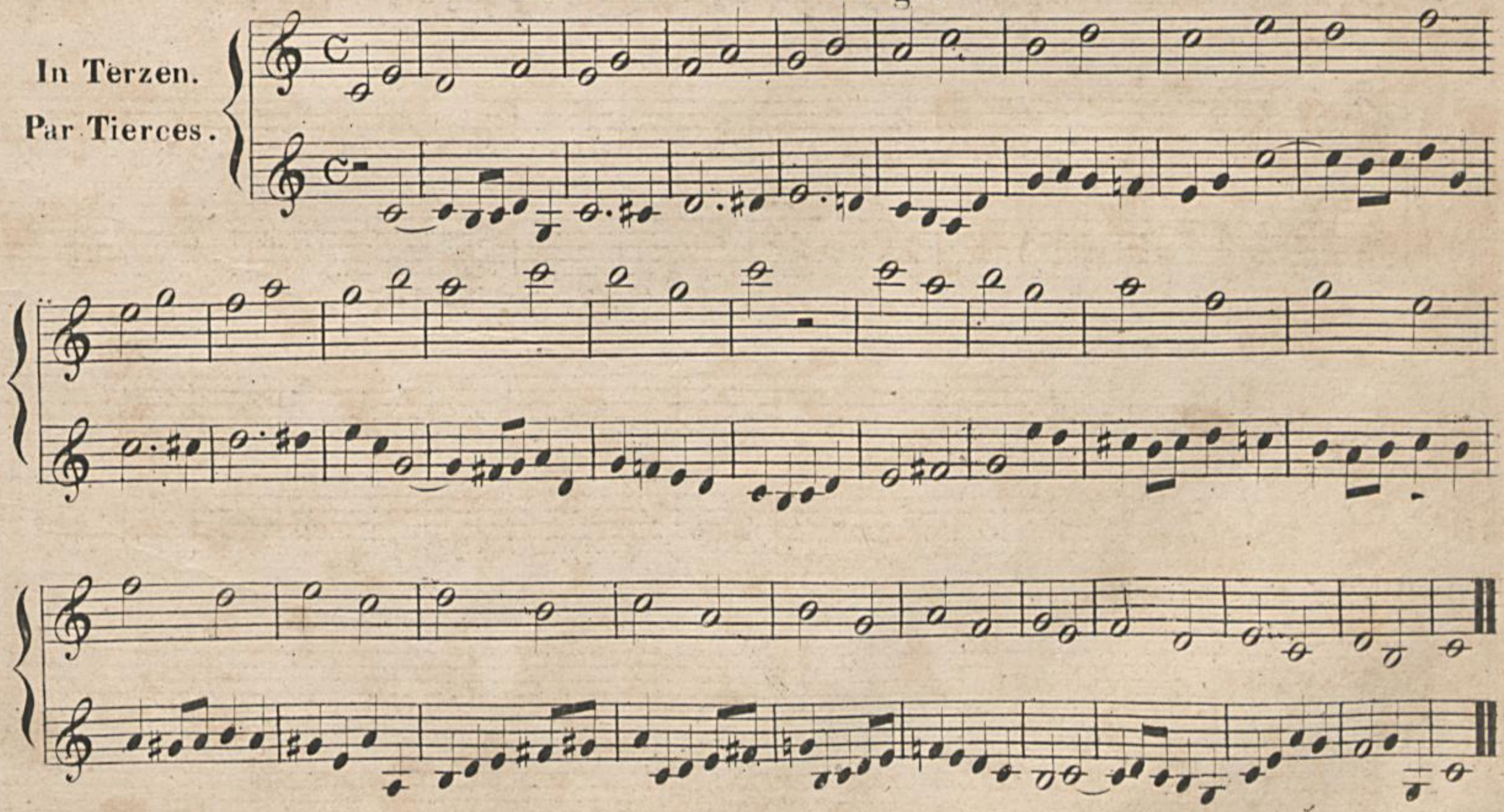
Mit der Mitte des Bogens.

Du milieu de l'archet.



1re Position. 1te Lage.

In Terzen. Par Tierces.



In Quarten.
Par Quartes.

In Quinten.
Par Quintes.

In Sexten.
Par Sextes.

In Septimen.
Par Septièmes.

In Octaven.
Par Octaves.

In Nonen.
ParNeuvièmes.

In Decimen.
Par Dixièmes.

BEMERKUNGEN.

In Bezug auf das Studium der höheren Lagen.

Die kleine Hand eines Kindes lässt es nicht gut zu, über die 4te Lage hinauszugehen, ausgenommen, man habe sie seit dem zartesten Alter darin geübt; Wir haben indessen die Gefahren gezeigt, welche ein zu voreiliger Unterricht nach sich zieht. Man wähle also immer jene Lage, die dem Alter und der Kraft des Schülers am angemessensten, da man auf diese Weise die Anlagen am besten erhält und erweitert.

OBSERVATION.

Relative aux études des positions élevées.

La petitesse de la main d'un enfant ne lui permet point en général, d'atteindre plus haut que la 4e Position, à moins qu'on ne l'ait exercé dès l'âge le plus tendre à monter aux positions très élevées: mais nous avons fait connaître le danger de hâter le développement de l'élève par des études qui sont de nature à fatiguer son organisation. On choisira donc, dans les diverses positions celles qui conviennent à son âge et à la grandeur de sa main, cherchant ainsi tout à la fois à ménager et à étendre ses moyens.

2te LAGE.
2me POSITION.



4me

5me

3me Position. 3te Lage.

1re EXERCICE.

2me

3me

4me

Risoluto.

5me

4me Position. 4te Lage.

1re EXERCICE.

2me

3me

4me

5me

5me Position. 5te Lage.

1re EXERCICE.

Sehr leicht.
Très détaché.

2me

3me

4me

5me

6me Position. 6te Lage.

1re EXERCICE.

2me

3me

4me

5me

7me Position. 7te Lage.

1re EXERCICE.

2me

3me

4me

5me

ANWEISUNG

um leicht die sieben Lagen zu finden.

INDICATION

pour trouver facilement les sept Positions.









ANWEISUNG ZUR GEDÄCHTNISSÜBUNG.

INDICATION MNÉMONIQUE.

(R. Kreutzer.)

1te Lage.
1re Position.

Allegro moderato.



15e Concerto de Viotti.

2te Lage.
2me Position.

Maestoso assai.



39e Quatuor d'Haydn.

3te Lage.
3me Position.

Scherzo allegretto. 4e Corde



Concerto de Beethoven.

4te Lage.
4me Position.

Rondo.



19e C. de Viotti.

5te Lage.
5me Position.

Adagio. 4e Corde



73e Quatuor d' Haydn.

6te Lage.
6me Position.

Allegro spiritoso. 3e Corde 4e Corde



(Etude in den 7 Lagen.)

(Étude aux sept Positions de Campagnoli.)

Air du Petit matelot.

7te Lage.
7me Position.



13.

14.

Segue.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

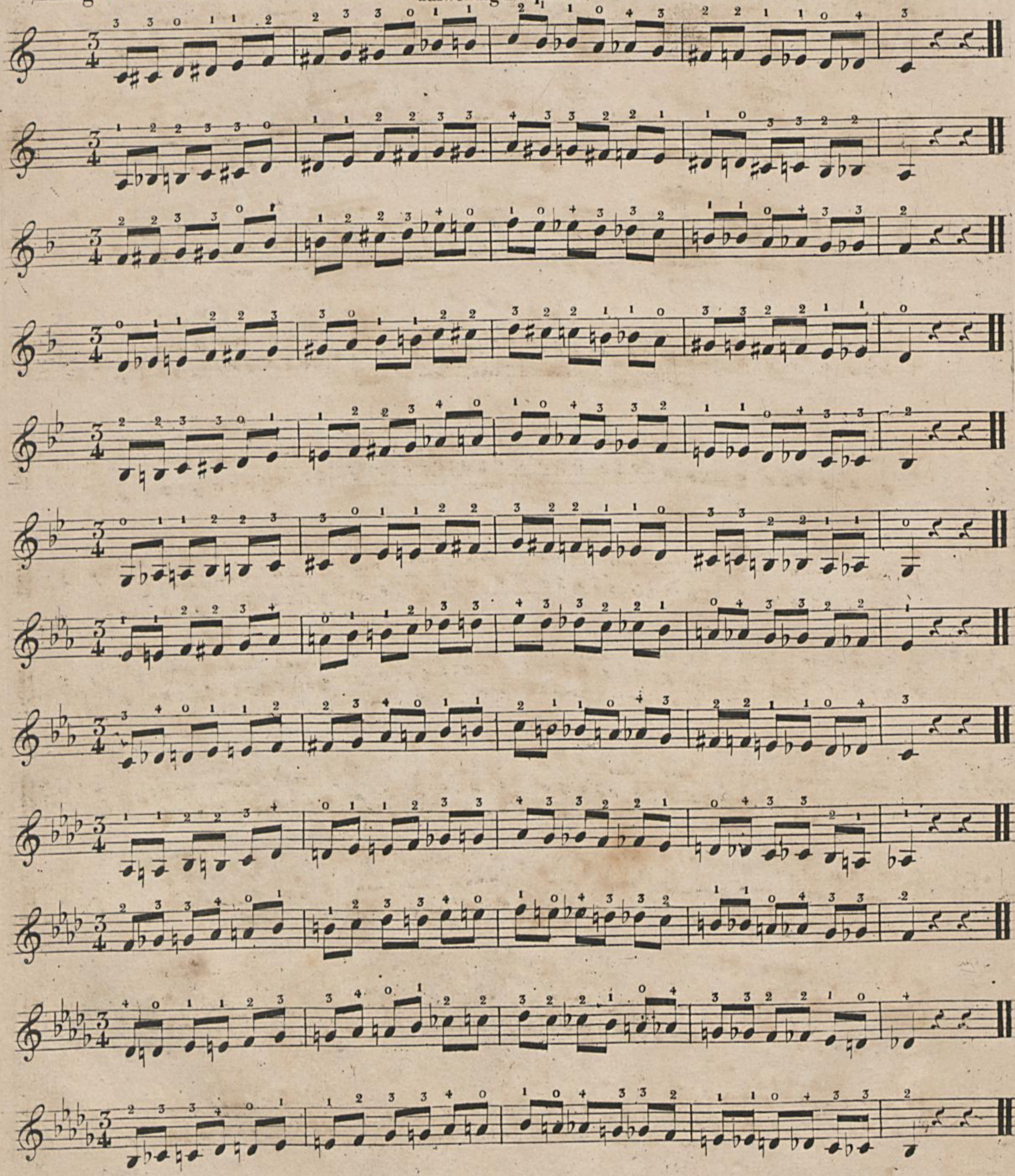
23.

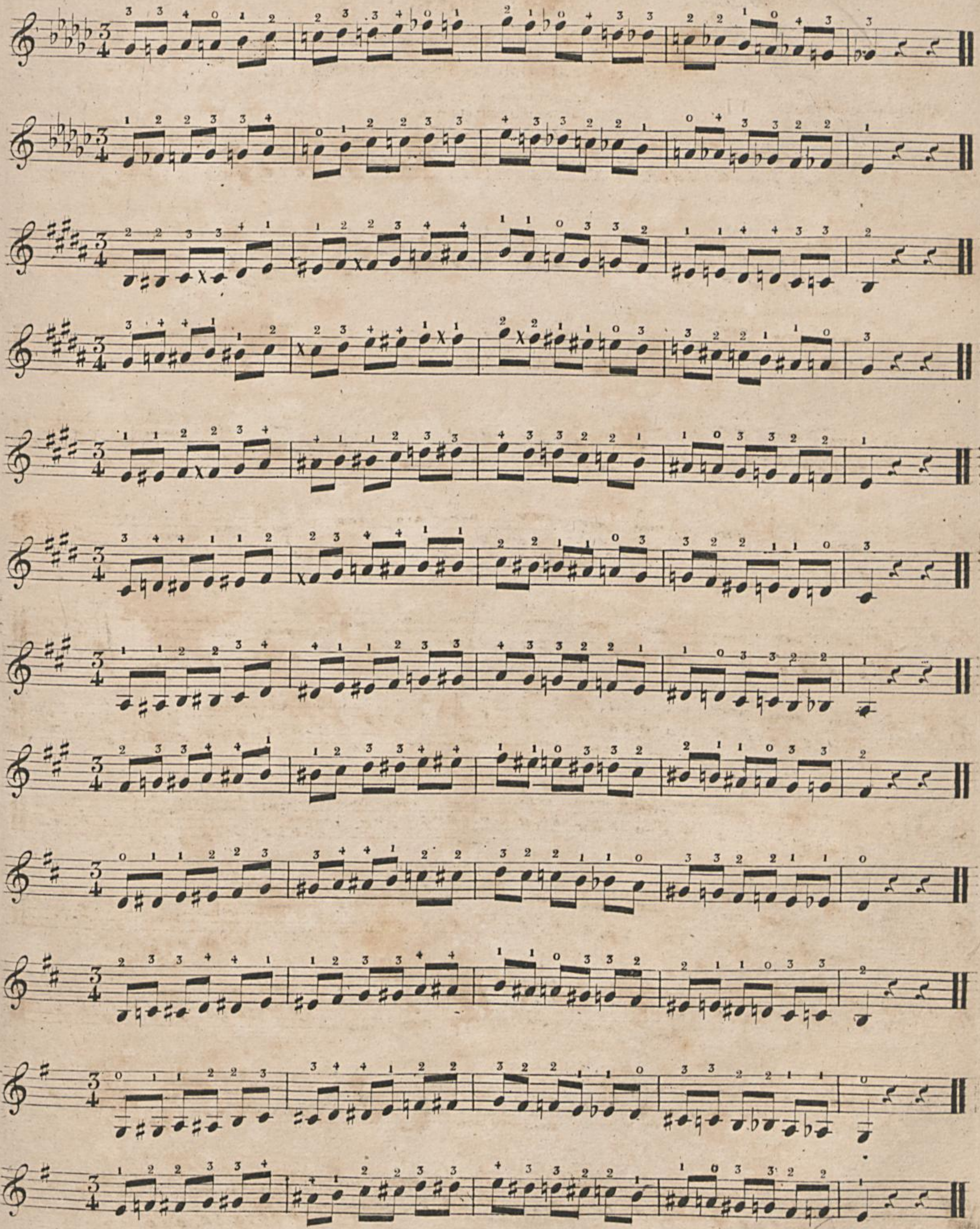
24.

HALBE TÖNE.
(DEMI _ TONS).
CHROMATISCHE SCALEN DURCH EINE OCTAVE.
GAMMES CHROMATIQUES D'UNE OCTAVE.

Allegro moderato.

à jouer de mémoire.
auswendig zu spielen.





BEMERKUNGEN.

Aus dem hier beigefügten Fingersatz folgt:

1. Dass von der letzten Octave gerechnet, der Fingersatz für alle 24 Scalen derselbe, und dadurch eine sehr grosse Schwierigkeit gehoben sei.

2. Dass in den 24 Scalen, zwölf derselben ganz gleichen Fingersatz haben, und dass der Unterschied zwischen diesen und den andern zwölf nur eine Note betrifft, d.h. dass bei der Einen man den gewöhnlichen Fingersatz der diatonischen Tonleiter bis zum G und doppel Fis nimmt und bei den Andern sich seiner nur bis zum E und Fes bedient.

Erklärung der Zeichen.

⊡ Gewöhnlicher Fingersatz bis zum andern Zeichen ⊡

✳ Man lasse den Finger auf der Saite liegen bis zum Zeichen ⁜

Anmerkung. Man studire diese Scalen so lange langsam, bis man sie mit Leichtigkeit rasch spielen kann.

OBSERVATIONS.

Il résulte du doigter indiqué ci-contre pour les gammes chromatiques:

1º qu'à partir de la dernière octave, le doigter est le même pour les 24 Gammes, ce qui en applanit la difficulté la plus grande.

2º Que les 24 Gammes, 12 tons de ces gammes sont doigtés absolument de la même manière, et que la différence qui existe entr'elles et les 12 autres ne porte que sur une note, c'est-à-dire que dans les unes on suit le doigter ordinaire de la gamme diatonique jusqu'au Sol naturel ou Fa ♯ et que dans les autres on suit ce doigter jusqu'au Mi naturel au Fa ♭.

Explication des Signes.

⊡ doigtez comme à l'ordinaire jusqu'à cet autre signe ⊡

✳ laissez le doigt appuyé jusqu'à cet autre signe ⁜

Nota: Ces gammes, qu'il faut étudier d'abord dans un mouvement modéré, doivent être exercées jusqu'à ce que l'on puisse les jouer facilement dans la vitesse.

CHROMATISCHE SCALEN
DURCH 3 OCTAVEN.

GAMMES CHROMATIQUES
DE 3 OCTAVES.



5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.

20.

21.

22.

23.

24.

VERZIERUNGEN DES GESANGES.

Man begreift darunter:

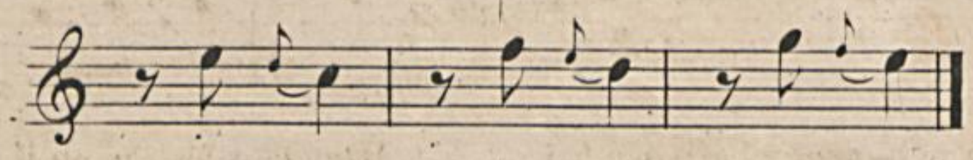
1. Die kleinen Noten oder Appoggiaturen.
2. Das Portamento der Stimme.
3. Pralltriller und Doppeltriller.
4. Kleine Figuren.
5. Die Mordenten.

KLEINE NOTEN ODER APPOGGIATUREN.

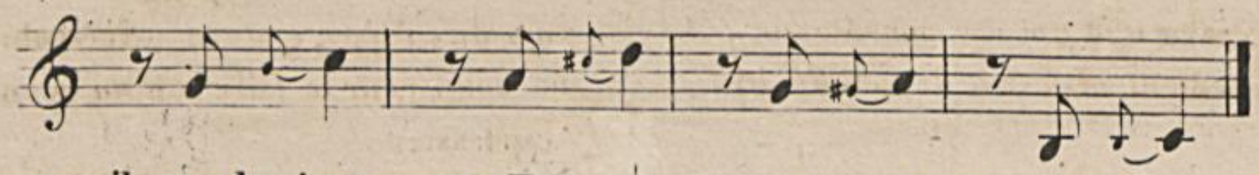
d.h. solche, denen man im Vortrag einen kleinen Druck geben muss.

Steht die kleine Note höher, so bildet sie mit der folgenden das Intervall eines ganzen oder eines halben Tones.

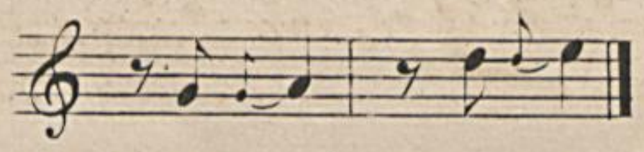
Melodische Appoggiaturen.



Steht sie aber tiefer, so kann sie nur ein halber Ton sein, wie Z.B.



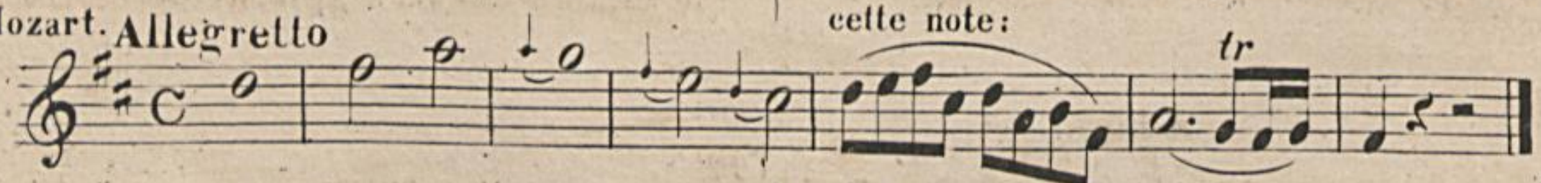
Doch gebraucht man zuweilen auch einen ganzen Ton, wenn dieselbe Note wiederhohlt wird:



Die kleine Note gilt in der Regel die Hälfte der, zu der sie gehört, und diesen Werth verliert die Hauptnote selbst.

Vorbereitete Appoggiatur nennt man diejenige, welcher eine grosse Note in ähnlicher Stufenfolge vorhergeht; sie erhält immer die Hälfte des Werthes der grossen Note.

Mozart. Allegretto



Da die Appogiatur, wie ihr Name es schon ausdrückt, etwas hervorgehoben werden muss, so thue man das jedoch nicht zu viel und nicht zu wenig, damit der sanfte Charakter derselben nicht verloren gehe.

Mittelst eines kleinen Druckes der Appoggiatur kann man die folgende Note leise hören lassen.

Finden sich am Ende einer Phrase 2 gebundene Noten, so betone man die erste, und lasse die zweite wie ein stummes e schwinden.

AGRÉMENTS DU CHANT.

On appelle agrémens du chant:

1º Les petites notes ou Appoggiatures.
2º Les ports de voix.
3º Les trilles brisés, et doubles trilles.
4º Les petits groupes.
5º Les mordants.

PETITE NOTE OU APPOGGIATURE.

C'est-à-dire note qu'il faut appuyer.

Quand on pose la petite note en dessus elle est d'un ton, ou d'un demi-ton:

Appoggiature mélodique.

Posée en dessous, elle doit toujours former un intervalle d'un demi-ton:

Cependant on la fait aussi d'un ton lorsque ce ton se répète:

La petite note vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note même.

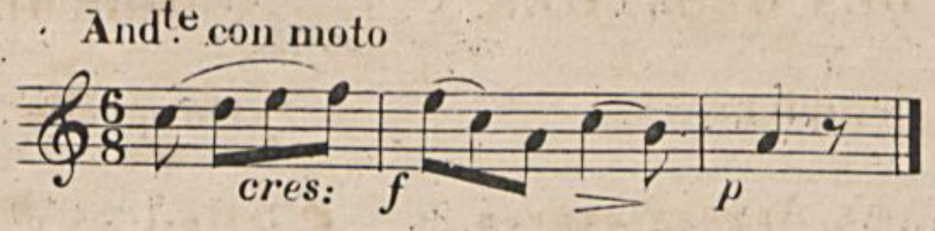
On l'apelle Appoggiature préparée, quand elle est précédée d'une grande note située au même degré qu'elle; on lui donne toujours la moitié de la valeur de cette note:

L'Appoggiature devant être appuyée, ainsi que l'indique son nom, il ne faut l'appuyer ni trop, ni trop peu pour ne point exagérer ou affaiblir son caractère doux et affectueux.

Par une conséquence de l'accent donné à l'Appoggiature on doit faire entendre faiblement la note qui la suit.

Ainsi quand il se trouve deux notes liées à la fin d'une phrase, il faut appuyer la premîere et laisser mourir la seconde comme un e muet.

9e Quatuor de Beethoven.

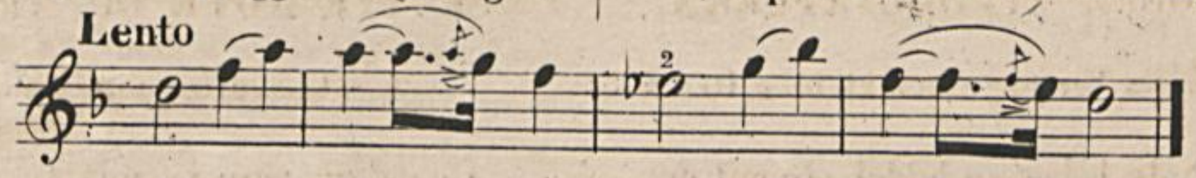


14e Concerto de Viotti.



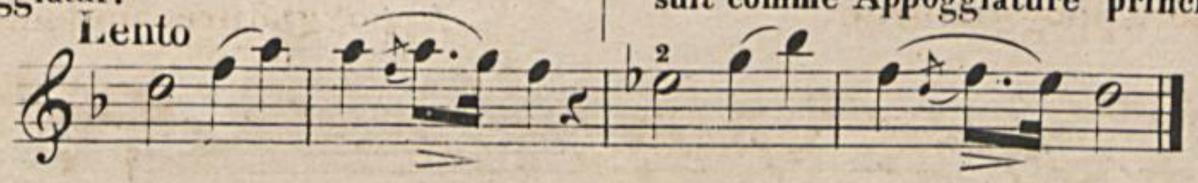
Man kann auch eine doppelte Appoggiatur anbringen.

On peut faire une double Appoggiature.



Man macht sie auch oft mittelst einer Unterterz, sie ist alsdann lebhaft und leicht und man markirt die folgende Note als Hauptappoggiatur.

On fait aussi l'Appoggiature à une tierce inférieure; elle est alors vive et légère et l'on appuie la note qui la suit comme Appoggiature principale.

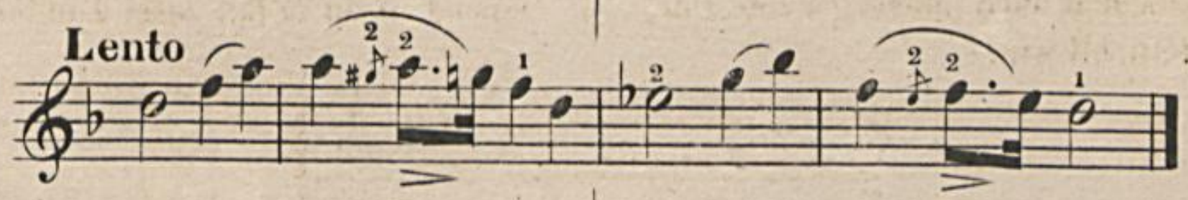


So oft sich 2Appoggiaturen beisammen befinden, hat die längere den Vorzug.

Endlich macht man dieselbe auch einen halben Ton unter der Hauptappoggiatur und um ihr mehr Grazie und Ausdruck zu geben, bedient man sich desselben Fingers.

Dans tous les cas où il y a deux Appoggiatures de suite, c'est la plus longue qui prévaut.

On fait enfin l'Appoggiature à un demi-ton au dessous de l'Appoggiature principale, en employant le même doigt pour la faire, on lui donne plus de grâce et d'expression.



Appoggiatur mit dem Finger der vorhergehenden Note.

Appoggiature faite avec le doigt de la note précédente.



Diese letzten Verzierungen sind selten bezeichnet.

Andre Art der Appoggiatur einen halben Ton tiefer:

Ces derniers agrémens sont rarement indiqués.

Autre manière de faire l'appoggiature d'un demi-ton au dessous

22e C. de Viotti.



Doppelte Appoggiatur, indem man beide kleine Noten gleich und leicht spielt und auf der grossen bleibt.

Voici une double Appoggiature qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes et en restant sur la grande.



Alle Appoggiaturen von denen wir gesprochen, können melodische genannt werden, da sie dazu dienen dem Gesange Grazie und Rundung zu geben.

Es giebt eine zweite Art, rhythmische, die für den besonderen und markirteren Ausdruck des Rhythmus dient. Man findet häufige Beispiele davon bei den besten Autoren.

Diese mache man rasch und fast auf der grossen Note; im rascheren Tempo wird sie an sich schon rascher genommen, doch spiele man sie auch im langsameren Tempo rasch, zum Unterschiede von der melodischen Appoggiatur.

Toutes les Appoggiatures dont nous venons de parler peuvent être appelées mélodiques puisqu'elles servent à donner de la grâce et de la tournure au chant. Il est une autre sorte d'Appoggiature que l'on doit appeler rhythmique parce qu'elle a pour but de marquer, d'appuyer, de mieux faire sentir le rhythme, c'est-à-dire la mesure, la cadence d'un morceau. On en trouve de nombreux exemples dans les meilleurs Auteurs.

On doit la faire vivement et presque sur la grosse note. Dans les mouvemens animés, on la fera naturellement plus vive que dans les mouvemens lents : cependant elle conservera toujours dans ceux-ci une certaine vitesse qui la fera distinguer de la petite note mélodique.

Rhytmische Appoggiatur.

Appoggiature rhythmique.

(39e Quatuor d'Haydn.)



(4e Septetto de Beethoven.)



DAS TRAGEN DER STIMME.

Es giebt zwei Arten die Stimme oder den Ton zu tragen.

Die Eine, wenn man mehrere Töne von gleichem Werthe, welche stufenweise oder sprungweise fortschreiten, verbindet wie im folgenden Beispiel.

Man markire diese Noten gleichmässig und mit Bestimmtheit ohne jedoch Finger oder Bogen durch eine besondere Bewegung zu trennen. Man spiele sie daher breit, jedoch nicht mit ganzem Bogen, sondern gebe nur jeder Note ihren vollen Werth.

PORTS DE VOIX.

Il y a deux manières de porter la voix ou les sons.

La première, lorsqu'on lie plusieurs sons d'égale valeur qui procèdent par degrés conjoints ou disjoints, comme dans cette exemple.

Ces notes doivent être articulées également et distinctement, sans que les doigts ou l'Archet les séparent par des mouvemens marqués. Il faut enfin les faire largement, ce qui ne veut pas dire avec étendue d'Archet, mais en soutenant chaque note posément tout le temps de sa valeur, sans pour cela rallentir la mesure.

Erste Art den Ton zu tragen.

Première manière de porter le son.

(19e C. de Viotti.)





Die zweite Art ist die, wenn zwei Töne, die nicht stufenweise sondern sprungweise fortschreiten, gebunden gespielt werden sollen. Man verbinde beide Noten mit einer gewissen Leichtigkeit, indem man die zweite gleichsam ein wenig vorausnimmt.

La seconde maniere se pratique entre deux sons qui forment un intervalle plus ou moins grand et qui procèdent par degrés disjoints seulement: elle consiste en une liaison fort légère, qui part de l'extrêmité de la première des deux notes pour passer à celle qui suit en l'anticipant.

TRAGEN DER STIMME. PORTS DE VOIX.



Moderato

Quintetto de Mozart.



Man trägt auch den Ton in dieser Weise.

On fait aussi le Port de Voix de cette maniere:



Man rechnet auch noch diejenige Spielart zum Portamento, wenn in einer Passage 2 sich folgende Noten mit einem und demselben Finger genommen und mit einer Leichtigkeit mit einander verbunden werden.

On met au nombre des Ports de Voix les passages légèrement trainés d'une note à une autre, avec le même doigt.

13e Étude de Fiorillo.



Bei diesem Portamento, ziehe man den ersten Finger das H nur leicht betonend, und führe den Ton crescendo gerade auf das G.

Pour ce Port de Voix, trainez un peu le 1er doigt en effleurant, mais à peine, le Si dièze, et porter le son directement au Sol qu'il faut faire crescendo.

All.o non troppo 104 = ♩

18e Concerto de Viotti.



Wenn man von einer Note zu einer weit entfernten geht, so muss dies im Allgemeinen mit Dreistigkeit geschehen, und ohne im Aufsteigen oder im Absteigen etwas von einem Portamente hören zu lassen, indem man den Finger, ohne gleiten zu lassen, unmittelbar auf den 2ten Ton setzt. –

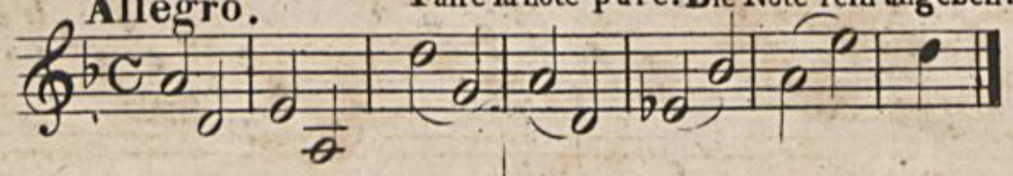
Lorsqu'on passe d'une note à un intervalle éloigné, il faut généralement que ce soit avec franchise et sans rien faire entendre en portant le doigt directement sur la note séparée, soit en montant, soit en descendant, sans port de voix.

All.o non troppo 𝅗𝅥=66. 1re Concerto de Baillot.



76e Quatuor d'Haydn.

Allegro. Faire la note pure. Die Note rein angeben.



Da das Portamento eine affectvolle Art des Ausdrucks ist, so hüte man sich es zu oft anzuwenden, wodurch es leicht fade wird.

Eben so vermeide man beim Gleitenlassen der Finger solche Mitteltöne hören zu lassen, die wie im folgenden Beispiel einen schlechten Effect verursachen.

Le port de Voix ayant une expression affectueuse, on tomberait dans la fadeur si on l'employait trop souvent.

On ne saurait trop éviter les trainemens ou les glissades qui font entendre des notes intermédiaires, telles que celles-ci; elles sont du plus mauvais effet:

18e C de Viotti.



Wenn man das Portamento von einem höhern zu einem tiefern Ton anbringen will, so nehme man die höhere Note bestimmt und gleite mit dem Finger auf eine kaum merkliche Art in den tieferen Ton, jedoch nur so, dass man dessen oberhalben Ton ganz leicht mit intonirt.

Le port de Voix descendant se fait en trainant un peu le doigt, non de la note qu'on fait, mais de celle qu'on va faire, ce doigt effleurant à peine le demi-ton supérieur à la dernière note:

38e Quatuor d'Haydn.



ALLGEMEINE REGEL.

Vom tiefen Tone zum hohen, nüancire man vom Zarten zum Forte.

RÈGLE GÉNÉRALE.

Du grave à l'aigu, nuancez du doux au fort.



Vom hohen zum tiefen Tone aber umgekehrt.

De l'aigu au grave, nuancez du fort au doux.



Diese Regel leidet wenig Ausnahmen; nur bei den Passagen in sehr hohen Tönen die einen sanften Vortrag erheischen.

Cette règle a peu d'exceptions pour les Ports de Voix. Elle en a davantage pour les traits dont les sons très aigus demandent à être radoucis.



VOM TRILLER.

Der Triller besteht im wechselseitigen Angeben zweier Noten, die immer um einen ganzen oder halben Ton von einander entfernt sein müssen.

Der Triller eines ganzen Tones ist gross, der eines halben klein.

Man nennt ihn auch Cadenz, weil er gewöhnlich über einer Bassnote gemacht wird, welche den Schluss einer Phrase nach sich zieht.

Man beobachte dreierlei beim Triller. 1. Intonation, 2. Das Niederschlagen der Finger, 3. das Ende.

TRILLE.

Le trille consiste dans les battements alternatifs de deux notes qui doivent toujours être à un ton ou à un demi-ton d'intervalle.

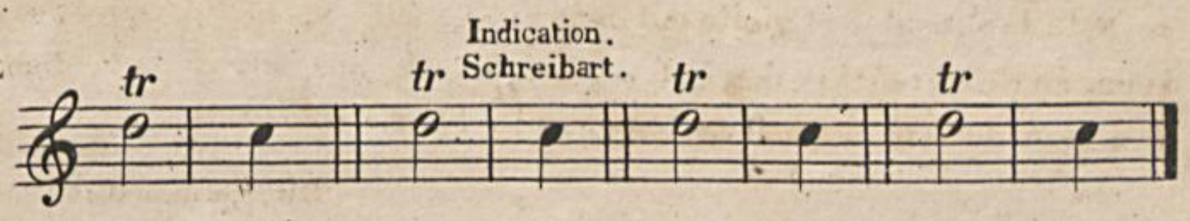
Le trille d'un ton est majeur; celui d'un demi-ton est mineur.

On l'appelle aussi cadence parce qu'il se fait ordinairement sur un mouvement de basse qui amène un repos harmonique sur lequel le chant vient tomber. (cadere.)

Il y a trois choses à considérer dans le trille. 1º la préparation, 2º les battemens, 3º la terminaison.

Man bedient sich meistentheils viererlei Intonationen.

On fait ordinairement usage de quatre préparations.



Exécution. Ausführung.

Die 1te geschieht auf der Note selbst, auf welcher der Triller angezeigt ist.

La 1e se fait par la note même sur laquelle le trille est indiqué.



Die 2te auf der Obernote.

La 2e se fait par la note supérieure.

Die 3te auf der Unternote.

La 3e par la note inférieure.

Die 4te auf der Unternote der Schlussnote des Trillers.

La 4e par l'arrière note inférieure.



Bei den drei letzten Beispielen, die mit Appoggiaturen beginnen, hebe man die ersten Noten etwas heraus, da sie dem Finger einen gewissen Schwung und mehr Biegsamkeit für's Trillern geben.

Les trois derniers exemples commençant par des Appoggiatures, il faut appuyer ces premières notes qui donnent au doigt un certain élan et plus de grace et de souplesse pour faire le trille.

Eben so giebt es auch 4 Schlussarten beim Triller.

Die 1te geschieht, indem man vor der letzten Note noch eine Note dem Schlagen beifügt.

Die 2te durch Beifügung zweier Noten.

Die 3te durch Hinzufügung dreier, und

Die 4te mittelst 4 Noten.

On emploie de même quatre terminaisons:

La 1e se fait en ajoutant une note aux battements, avant la note finale.

La 2e en ajoutant 2 notes.

La 3e en ajoutant 3 notes.

La 4e en ajoutant 4 notes.



Man kann jede der vier Intonationen mit einem der 4 Schlüsse benutzen, je nach dem Charakter der Phrase, auf welche der Triller fällt. Es muss dem Geschmacke die Wahl überlassen bleiben, und es zeigt ein Spieler oft durch den Schluss des Trillers, dass er das Stück nicht im richtigen Geiste aufgefasst hat.

Die 2te Intonation ist die gebräuchlichste.

Die erste Schlussart ist bei einfachem Gesange die zweckmässigste.

On peut employer l'une des quatre préparations avec chacune des terminaisons, suivant le caractère de la phrase où le trille est placé: c'est au goût à choisir; il se décèle particulièrement dans ce choix qui est la pierre de touche du sentiment, car il suffit d'une mauvaise terminaison de cadence pour prouver que le passage ou quelquefois l'ensemble du morceau n'a pas été compris.

La 2e préparation est celle dont on fait plus souvent usage.

La 1e terminaison convient mieux en général aux chants simples:

(Air: charmante Gabrielle)



Was die verzierten Schlüsse bei Trillern anlangt, so wird man darüber ein Mehreres in dem Capitel von der Fermata finden.

Siehe No 2. A. Fermate oder Wendung zur Herbeiführung der Schlusscadenz No 1. und 2. B. die Triller-schlüsse in allen Tonarten.

Quant aux terminaisons ornées, on en trouvera de nombreux exemples à la suite de l'article sur les points d'orgue.

Voyez au No 2. lettre A. les points d'orgue ou tournures pour amener la cadence finale. Et au No 1. et 2. lettre B, les terminaisons de cadence dans tous les tons.

Der Triller wird leichter (besonders in Passagen im geschwinden Tempo) wenn man den Finger, der während des Schlagens liegen bleibt, wenig aufdrückt, die Schläge werden dadurch freier. Man trachte den Triller immer weich, geschwind und glühend zu machen und vermeide jede Anstrengung oder Gewalt

Bei mehreren aufeinanderfolgenden Trillern ist es gut sich zweier verschiedenen Finger zu bedienen, ferner muss der Triller im Allegro lebhafter sein als im Adagio, d. h. er muss jedesmal dem herrschenden Tempo angemessen sein.

On fait plus facilement le trille, sourtout dans les passages d'un mouvement vif, en appuyant peu le doigt fixé pendant les battements de l'autre doigt; ces battemens en sont plus libres. On doit éviter de faire le trille avec raideur et une espèce de force qui le rendrait chevrotant, il faut au contraire lui donner de la souplesse et le faire avec une sorte de renoncement pour qu'il soit égal et brillant, c'est-à-dire, pour que le doigt tombe avec la même vitesse, avec élasticité, et avec un léger claquement sur la corde dans l'Allegro, car dans l'Adagio, la cadence doit être molle et onctueuse, conforme au caractère de mouvement.

Dans une suite de trilles il vaut souvent mieux se servir de deux doigts différens que de cadencer avec le même.

(2e Concerto de Viotti.)

Allegro.

Ausführung.
Exécution.



Man endige die Cadenzen (hier die letzten 4 Noten) in demselben Tempo, wie die Schläge.

Il faut terminer la cadence da le même mouvement que les battemens.

Allegro assai.



und nicht so:



et non de cette maniere:

Ausnahmen hiervon sind, die Schlusstriller eines Adagio's oder eines Orgelpunkts.

Il y a des exceptions a cette règle dans les cadences finales d'Adagio ou dans celles des points-d'orgue, exemple:

Adagio.



Man fängt auch in diesen beiden Fällen den Triller langsam an, wird immer geschwinder und schliesst, wieder allmählig langsamer werdend.

Rallentando.

On fait aussi quelquefois des cadences dans ces deux cas en commencant avec lenteur, augmentant peu à peu de vitesse, et diminuant de même de manière à terminer lentement; exemple:

Adagio od Orgelpunkt.
Adagio ou point-d'orgue.





BRISÉS. PRALLTRILLER.

Der Pralltriller ist derjenige, den man mit der Note, auf welcher er steht und mit der darauf folgenden schlägt, ohne ihn zu beendigen.

Le brisé est un trille que l'on ne commence que par la note écrite ou par la note supérieure, et que l'on n'achève point. Exemple:

Schreibart.
Indication.



BRISÉ.

Exécution. Ausführung.

Man bezeichnet ihn entweder mit *tr* oder ~

On l'indique par le signe ordinaire du trille, *tr* ou quelquefois par celuici: ~.

ou bien



(3e Trio et 5e Concerto de Viotti.)

Andantino.

Schreibart.
Indication.



Ausführung.
Execution.

MORDANT.

Der Mordant ist gleichfalls ein Triller den man nicht beendet. Man bezeichnet ihn ganz wie den vorigen.

MORDANT.

Le mordant est aussi un brisé ou un trille que l'on n'achève pas. Il est indiqué de même par ce signe *tr* ou par cet autre ~

(1e Divertissement de Viotti.)

Allegretto. 108=

Schreibart.
Indication.



Ausführung.
Execution.

DOPPEL TRILLER.

Für den Doppeltriller gilt dasselbe wie beim einfachen.

Nur muss man zuweilen am Ende des Schlussfalls einige Aenderungen vornehmen, wie Z.B.

Schreibart. Execution. Ausführung.
Indication.

1.



2.



3.



4.



5.



Eine andere Art Triller ist der, welcher ohne Doppeltriller zu sein, auf zwei Saiten gemacht wird.

Moderato.



Geschlossenen Triller (trille fermé) nennt man denjenigen, der, gleich dem vorigen, zwar nicht eigentlich Doppeltriller ist, aber auch in Doppelgriffen und zwischen 2 Noten gemacht wird, bei denen man 2 Finger liegen lassen muss.



Für den Fingersatz der 2 Passagen gilt das Zeichen ※
Doigter des 2 passages marqués de ce signe ※



DOUBLE TRILLE.

On suit pour le double trille les mêmes principes que pour le trille simple.

Cependant on est quelquefois obligé de faire des changemens aux finales de cadence. En voici des exemples:

Voici une espèce de trille qui, sans être double, se fait en double corde:

On appelle trille fermé celui qui, sans être double, non plus que le précédent, se fait aussi en double corde et entre deux notes qui obligent à laisser deux doigts posés.

SCALEN IN TRILLERN.

Dur Tonart.

Moderato.



TRILLES EN GAMMES.

Ton Majeur.

1te Art die Triller zu verbinden.

Eine Terz zwischen der letzten Note des einen Taktes und der ersten des andern in aufsteigender Skale.

AUSFÜHRUNG.

Moderato.



1ere Manière d'enchaîner les trilles.

Intervalle d'une tierce entre la dernière note d'une mesure et la 1e note de l'autre en montant la gamme.

EXÉCUTION.

Mit 8 Noten auf jedes Viertel. **Avec 8 notes à chaque temps.**

Moderato.



2te Art die Triller zu verbinden.

Ein halber Ton zwischen der vorletzten und letzten Note des Taktes in auf- u. absteigender Scale.

2ème Manière d'enchaîner les trilles.

Intervalle d'un demi-ton entre l'avant dernière et la dernière note de la mesure, en montant et en descendant la gamme.

Moderato.



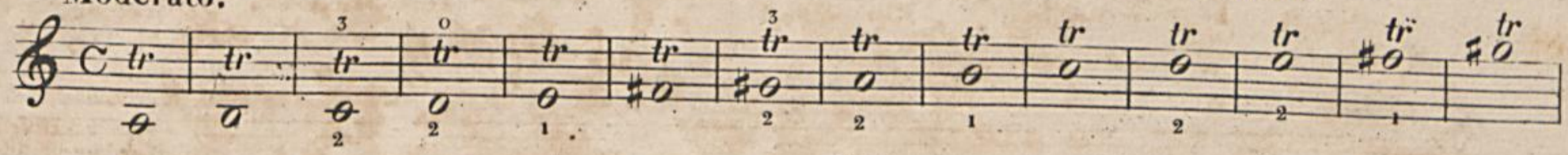
Mit 8 Noten auf jedes Viertel. **Avec 8 notes à chaque temps.**

Moderato.



Moll Tonart.

Moderato.



Continuer du 2e doigt jusqu'au 1e chiffre.



Ton Mineur.

1te Art die Triller zu verbinden.

Eine Terz zwischen beiden Takten, jedoch nur in aufsteigender Skala.

AUSFÜHRUNG.

Moderato.



1re Manière d'enchaîner les trilles.

Intervalle d'une tierce d'une mesure à l'autre en montant seulement.

EXÉCUTION.

Suivez toute la gamme de même.

Man fahre die ganze Skala so fort.

idem.

Mit 8 Noten auf jedes Viertel. Avec 8 notes à chaque temps.

Moderato.



2te Art die Triller zu verbinden.

Ein halber Ton zwischen der vorletzten und letzten Note des Taktes, in auf und absteigender Skala.

2e Manière d'enchaîner les trilles.

Intervalle d'un demi-ton entre l'avant dernière et la dernière note de la mesure, en montant et en descendant la gamme.

Mit 8 Noten auf jedes Viertel. Avec 8 notes à chaque temps.

Moderato.



KLEINE FIGUREN.

Kleine Figuren von drei Noten.

Es sind Verzierungen von drei bis vier Noten. Sie müssen eine kleine oder verminderte Terz bilden, sonst sind sie hart.

Man markire die 1te Note etwas stärker, als die andern und halte sie länger im Gesange; in einer lebhaften Passge aber, spiele man sie kühn, um den Rhythmus zu markiren.

Man kann dieselben, besonders im Gesange, auch noch folgendermassen verzieren.



Folgendes Beispiel ist eine Verzierung zwischen Mordant und den kleinen Figuren.

PETIT GROUPE.

Petit groupe de trois notes.

C'est un agrément composé de trois et quelquefois de quatre notes. Ces notes doivent former entr'elles une tierce mineure ou une tierce diminuée, autrement le petite groupe serait d'un effet dur.



Il faut marquer la 1e note un peu plus fort que les autres et la soutenir plus long-temps dans un chant; mais dans un passage d'un mouvement animé, le petit groupe doit être fait d'une manière brusque et precipitée propre à marquer le rhythme. exemple:



On peutorner le petit groupe de cette manière et de beaucoup d'autres, principalement dans le chant.



Voici un agrément qui tient du mordant et du petit groupe.

Die folgende Verzierung wird von den Italienern il mordente impertinente genannt. Wir setzen sie in die Reihe der kleinen Figuren, da sie aus 4 Noten besteht.

Le suivant est appelé par les Italiens il mordente impertinente. Comme il est composé ici de 4 notes, nous le rangeons parmi les petits groupes.

(3e Variation de l'Art de l'archet de Tartini.)

Schreibart.
Indication.

Ausführung.
Exécution.



DOPPEL=UND DREIFACHE GRIFFE.

Die beste Vorübung für Doppelgriffe ist die in allen Intervallen, die man durch eine kleine Pause trennt um die Intonation zu hören, ob nehmlich Ein Ton oder beide falsch sind.

Man sei besonders aufmerksam auf den Ton, der leichter zu greifen ist, und vergleiche ihn, wenn möglich mit einer leeren Saite. (1)

Man probire das C mit dem leeren G, wie hier:



Und das E mit dem C und dann mit dem G.



und bediene sich desselben Mittels bei ähnlichen Stellen.

DOUBLE ET TRIPLE CORDE.

La meilleure étude préparatoire que l'on puisse donner pour la double corde est celle de tous les intervalles, détachés, séparés par un petit silence qui permet de juger l'intonation, de reconnaître laquelle des deux notes est fausse, ou si aucune des deux n'est juste.

Il faut fixer son attention sur la note la plus facile à faire, et la comparer avec une note à vide correspondante de l'accord dans lequel on se trouve: en consultant cette note, elle sert de guide pour celle que fait le doigt posé. (1)

Eprouver l'Ut, par le Sol à vide, de cette manière:

Eprouver le Mi par l'Ut, et ensuite par le Sol.

On emploiera le même moyen dans les passages analogues.

𝄋 Nota. Die kleinen Noten müssen schnell und leicht mit einem kleinen sforzando gespielt, und das nachfolgende H gedehnt werden.

(1) Um diese Note zu finden siehe die Bezeichnung welche vor jeder Scala der 1ten Position steht.

𝄋 Nota. Les petites notes doivent se faire avec vitesse et légèreté, avec un petit sforzando, et l'on doit trainer le Si qui vient après.

(1) Pour trouver cette note, consultez l'indication qui est placée avant chaque gamme de la 1e position.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

Man vermeide den Finger zu ändern, oder zu gleicher Zeit leere Saiten und durch Fingeraufsatz hervorgebrachte Töne zu spielen.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Eviter de changer de doigt ou de faire en même temps des notes à vide et des notes bouchées, (faites avec le doigt.)

(3e Concerto de Viotti.)

Maestoso.



Bei folgenden Stellen lasse man die Hand gegen die Geige gestützt und brauche dieselben Finger.

Laisser la main appuyée contre le corps du Violon dans les passages semblables à celui-ci et se servir des mêmes doigts.



Hat man die Doppelgriffe und Übungen in allen Intervallen gemacht, so studire man die Musik der alten Meister, die dafür Übungen enthält, jedoch immer nach und nach.

Après avoir pratiqué les exercices à tous les intervalles, on devra étudier la musique à double cor- des anciens auteurs, en choisissant la plus aisée, afin de parvenir par degrés à jouer les morceaux de cette espèce dans la Musique moderne avec la sureté d'intonation que leur complication rend plus difficile.

DREIFACHE GRIFFE.

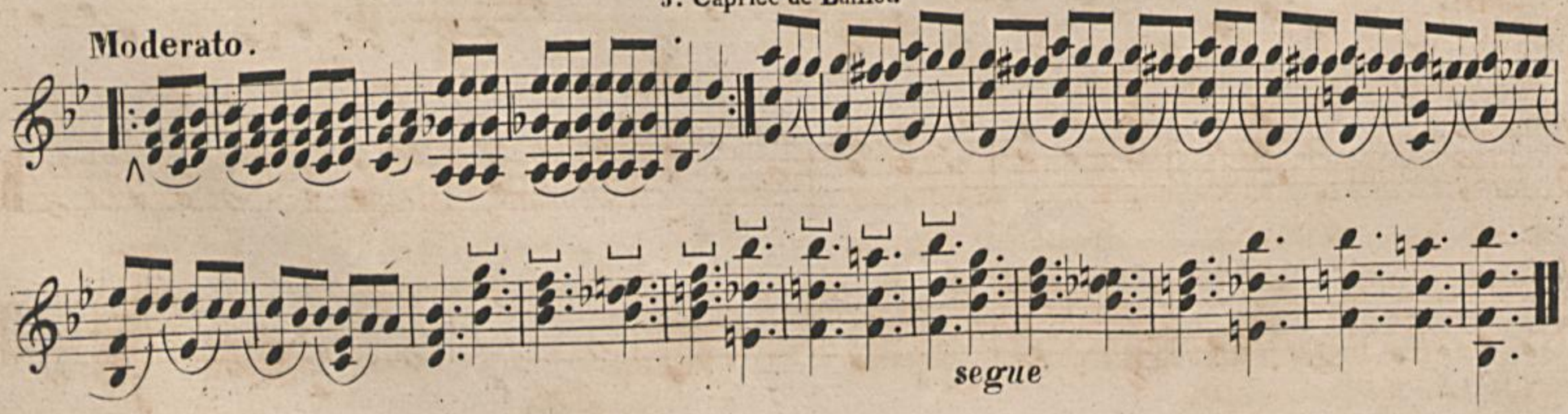
Hierbei setze man den Bogen dem Griffbrette nahe und auf die D Saite und spiele an dem Frosche; da die Saiten biegsamer werden, je mehr man sich von ihnen entfernt, so genügt das Andrücken auf die oben bezeichnete Saite, welche die am meisten erhabene ist, damit die andern beiden zugleich ansprechen.

TRIPLE CORDE.

Dans la triple corde il faut poser l'Archet près de la touche et sur la corde Ré, et jouer du talon de l'Archet; les cordes étant plus flexibles à mesure qu'on s'éloigne du chevalet, il suffit d'appuyer sur la corde que nous venons de désigner et qui est la plus élevée, pour que les deux autres cordes parlent en même temps.

5e Caprice de Baillot.

Moderato.



SCALEN

in Doppelgriffen in allen Interwallen.

GAMMES

en doubles cordes à tous les intervalles.

Allegro moderato.

№ 1.

№ 2.

№ 3.

№ 4.

№ 5.

№ 6.

№ 7.

№ 8.

Segue

Segue

Doppelgriffe in verschiedenen Tönen.
Double corde. Exercice dans différens tons.

Loco

Loco

VOM BOGEN.

EINTHEILUNG DES BOGENS.

Den Bogen eintheilen, heisst: bestimmen, welchen Theil desselben man gebrauchen müsse, um am besten gewisse Effecte und Accente hervorzubringen.

Eine zu ausgedehnte Theilung desselben würde den Ausubenden langweilen und abstumpfen. Wir geben daher nur folgende nach der Dimension Form und Haltungsart des Bogens.

Nach der Länge des Bogens und nach der Art ihn zu halten, geben wir folgende Eintheilung, welche wir für die zweckmässigste halten.

Drei gleiche Theile.

Spitze	Mitte	Ende
Schwäche	Gleichgewicht	Kraft

Am Frosche liegt die Kraft; es markirt die einzelnen Viertel und bringt die Accente, die eine gewisse Gewalt im Tone erfordern, mit Energie hervor. Es hilft gleicherweise beim Zurückhalten (Sehe langsame Streichart.) und beim Gesange; selbst bei demsogenannten Aushauchen des Tones.

Die Mitte hält das Gleichgewicht; sie ist weich in der Schwere, elastisch in der Leichtigkeit und so zu sagen das Centrum des Ausdrucks: sie athmet.

Die Spitze ist nicht allemal das Ende der Kraft. Ihr Mangel an Elasticität macht sie für schwache Töne brauchbar so wie für die matten Accente des Hammerns (martelé) und vermöge der natürlichen Schwäche ihres Endes wird sie beim Gesange die Stelle, wo der Ausdruck ausathmet.

Um diese Eintheilung, oder auch jeden einzelnen Theil zu finden, bedarf es keines Zirkels, man wird sie bei geschlossenen Augen fühlen. Gewisse Stellen erfordern mit dem Theile des Endes gespielt zu werden, der nahe beim Frosch ist; andere mit demselben Theile, der in der Mitte anfängt; und da diese Theilungen auf einander folgen, so ist es klar, dass das Ende der Einen der Anfang der Andern ist.

ARCHET.

DIVISION DE L'ARCHET.

Diviser l'archet, c'est déterminer de quelle partie de l'archet on doit se servir pour rendre, particulièrement et le mieux possible, tel effet ou tel accent.

Les divisions trop multipliées et imposées comme règles nécessaires, ne feraient qu'embarasser ou refroidir l'éxécutant et donner à l'étude une tendance à la subtilité qu'il faut éviter dans les choses de sentiment. Trop de finesse rapetisse les objets; on doit s'attacher à les traiter en grand pour en dessiner largement les traits et le caractère, ce qui n'exclut point la délicatesse et la finesse que l'on met ensuite dans les détails, lorsque la justesse de l'expression le veut ainsi.

D'après la dimension de l'archet, sa forme, et la manière dont on le tient, voici la division à laquelle nous avons cru devoir nous arrêter.

Trois parties égales.

Pointe.	Milieu.	Talon.
Faiblesse.	Equilibre.	Force.

Le talon de l'archet a la force en partage; il marque les temps, frappe les accords et rend avec énergie les accents qui exigent une certaine puissance de son. Il dispose également de la force de retenue, (voyez Coup d'archet lent) et dans le chant, l'aspiration remonte jusqu'à lui.

Le milieu possède l'équilibre, la force tempérée par la douceur; il est moëlleux dans la pésanteur, élastique dans la légèreté, il est, pour ainsi dire, le centre de l'expression: c'est lui qui respire.

La pointe, éloignée du principe moteur, n'est pas toutefois le terme de sa puissance. Son défaut d'élasticité la rend propre aux sons amortis, aux accens mats du martelé, et, par la faiblesse naturelle de son extrêmité, elle devient, dans le chant, la limite où l'expression expire.

Pour trouver ces trois divisions, ou, si l'on veut, chacune de ces parties de la division de l'archet, il n'est pas besoin de compas, et l'on pourrait, les yeux fermés sentir le point où chaque division a le plus defficacité pour ce que l'on veut faire; d'ailleurs, tel passage demande à être joué de cette partie du talon qui tient à la hausse, tel autre, de cette même partie qui commence le milieu, et ainsi de suite; puisque ces divisions se succèdent, il est clair que la fin de l'une devient le commencement de l'autre.

Findet man nun die einfache Bezeichnung: am Frosche, (talon) mit der Mitte, mit der Spitze des Bogens, so gebrauche man immer die Mitte jeder dieser Theilungen.

Die beiden äussersten Enden einer jeden derselben taugen dann mehr wenn die grösste Kraft oder grösste Schwäche des Tones verlangt wird.

Hat der einsichtsvolle Schüler diese 3 Eintheilungen in ihrer ganzen Ausdehnung anwenden gelernt, so wird er ohne Mühe den rechten Punkt finden, der nothwendig ist, die Stellen, ihrem Tempo nach, zu caracterisiren.

EINTHEILUNG DES BOGENS
zur Anwendung für folgende Beispiele.

Ende

Aspiration

Kraft im Anhalten.

(22e Concerto de Viotti.)



Kraft im Andrücken.

(56e Quatuor d'Haydn.)



Du talon
Am Frosch.

Mais lorsque l'on trouve cette simple indication: du talon, du milieu, de la pointe de l'archet, il faut généralement employer le milieu de chacune de ces divisions.

Les deux extrêmités de chacune conviendront mieux à ce qui demande le plus de force ou le plus de faiblesse dans le son.

Les trois divisions ou les trois parties qui constituent la division générale de l'archet, ayant été bien déterminées et pratiquées dans toute leur étendue, l'élève intelligent trouvera sans peine le point juste qu'il est nécessaire d'employer pour caracteriser les passages ou les traits, selon leur mouvement.

DIVISION DE L'ARCHET
appliquée aux exemples suivans.

Talon.

Aspiration.

Force de retenue.

Force d'appui.

(2e Concerto de Baillot.)

Allegro 126 = 𝅗𝅥

Tiré du talon de l'archet. Mit dem Bogenende am Frosche gezogen.



(5e Symphonie de Beethoven.)

Alle diese Accorde werden mit dem Bogenende am Frosche gezogen. Tous les accords tirés du talon de l'archet.

Allegro.



Weichheit im Gesange. Moëlleux dans le chant.

(22e Concerto de Viotti.)

Moderato 108 = 𝅗𝅥



(71e Quatuor d Haydn.)

Andante con moto.



ELASTICITÄT IN DEN PASSAGEN.

MIT LOSEM DOCH EIN WENIG LANGEM BOGEN.

Man trenne die Notendurch die elastische Bewegung der Stange, und durch ein unmerkliches Springen des Bogens.

ELASTICITÉ DANS LE TRAIT.

DÉTACHÉ UN PEU ALLONGÉ.

Les notes doivent être séparées par le mouvement élastique de la baguette, par un sautillement d'archet imperceptible, un peu allongé.

(24e Concerto de Viotti.)



MIT LOSEM UND KURZEM BOGEN.

Absonderung der Noten, wie vorher. Der Bogenstrich sei hier sehr kurz wegen des Tempo's; alle Noten gleich gespielt, und rund, wie Perlen, weshalb man auch diese Streichart die geperlte nennt.

DÉTACHÉ DE TRÈS PEU D'ÉTENDUE.

Même séparation produite par l'élasticité de la baguette. Le coup d'archet doit avoir ici très peu d'étendue, en raison du mouvement de ce finale, et toutes les notes doivent être égales, séparées, rondes comme des perles, ce qui fait appeler ce coup d'archet le perlé.

(63e Quatuor d'Haydn.)



Spitze

Expiration.

SCHWÄCHE UND GRENZE DES TONES.

Man fange diese 2 Beispiele am Frosche des Bogens an und höre mit der äussersten Spitze auf, indem man den Bogen allmählig seinem eigenen Gewichte überlässt und den Ton aushaucht. Das 2te Expl: erfordert besonderes Zurückhalten, da die 4 Takte mit einem Bogenstrich gespielt werden.

Pointe

Expiration.

FAIBLESSE ET LIMITE DU SON.

Dans ces deux exemples on doit commencer par le talon de l'archet et finir à l'extrêmité de la pointe en abandonnant peu à peu l'archet à son propre poids et laissant expirer le son par degrés. Le second exemple exige la plus grande retenue puisque les quatres mesures doivent se faire en tirant d'un seul coup d'archet.

1e EXEMPLE. 2e EXEMPLE.

Adagio.



MATTE ACCENTE IN PASSAGEN.

Gehämmert.

ACCENS MATS DANS LE TRAIT.

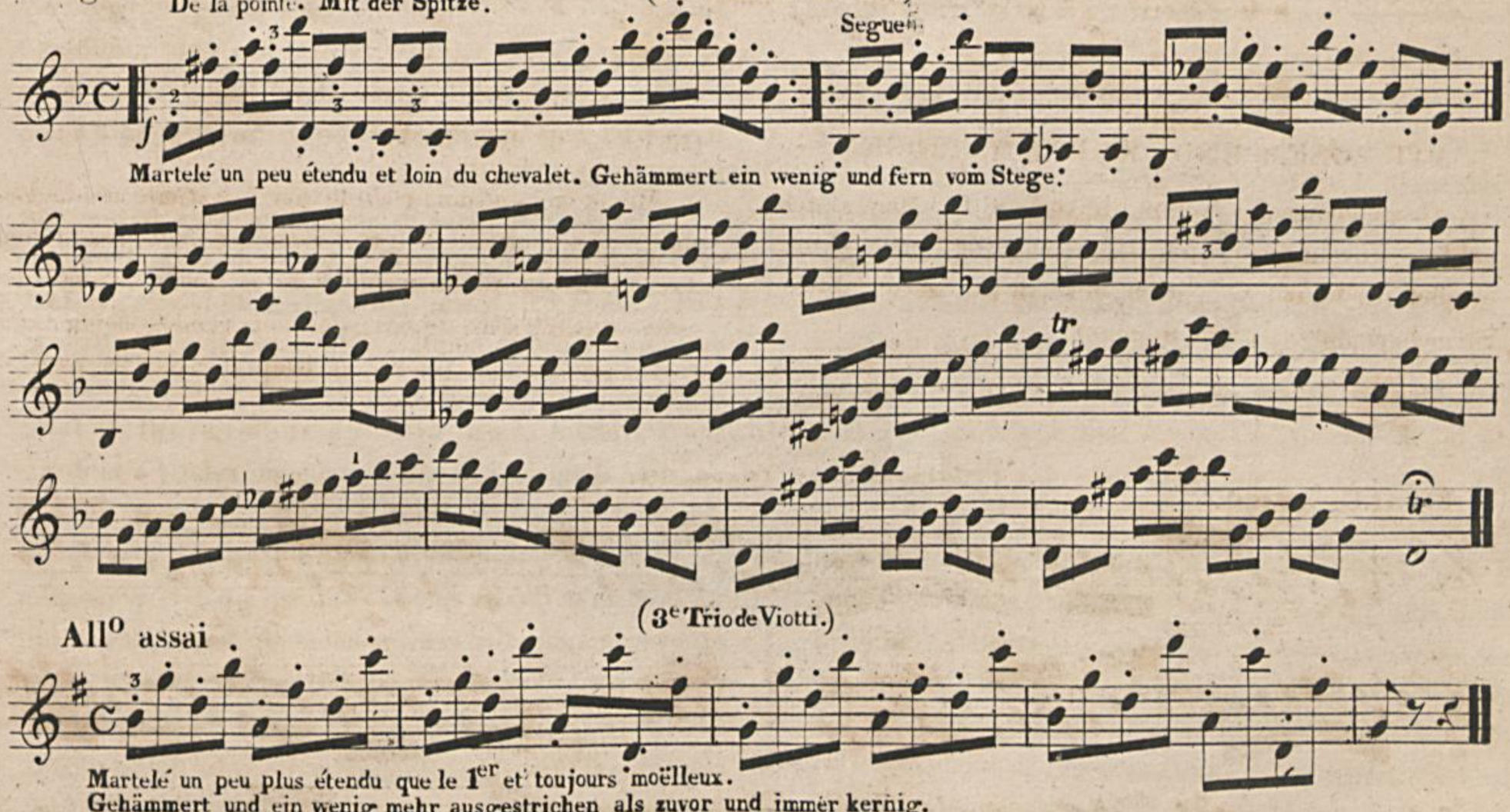
Martelé.

Allegretto 138 = ♩

De la pointe. Mit der Spitze.

(17e Concerto de Viotti.)

Segue.



Martelé un peu étendu et loin du chevalet. Gehämmert ein wenig und fern vom Stege.



(3e Trio de Viotti.)

All° assai

Martelé un peu plus étendu que le 1er et toujours moëlleux.
Gehämmert und ein wenig mehr ausgestrichen als zuvor und immer kernig.

Moderato 120 = ♩

De la pointe. Mit der Spitze.

Martele très court et articulé très vivement.
Sehr kurz gehämmert, und sehr lebhaft und deutlich.

restez à la position.
In der Lage bleibend.

Martelé un peu étendu et entremele de notes chantantes.

Man brauche etwas mehr Bogen bei diesem Martelé da es mit singenden Noten untermischt ist.



BEMERKUNGEN.

in Bezug auf die Bogeneintheilung.

Als wir von der Bogeneintheilung sprachen, schickten wir voraus, dass dieselbe von der Ausdehnung, Form und Haltungsart des Bogens ausgehe, und dass vom Ende desselben die Kraft, von der Mitte das Gleichgewicht und von der Spitze die Schwäche abhänge.

Nach dieser Eigenthümlichkeit wird man einen Ton, der stark anfangen und schwach aufhören soll, von dem Ende nach der Spitze zu ziehen.

Doch erheischt der Gesang oft eine sehr gemässigte Steigerung des Tones bei seinem Ausgange aus der Brust wo der Athem ihn zurückhält; beim Nachahmen der Stimme, muss der Bogen auch jene Aspiration und jenes Zurückhalten annehmen, das er hat, wenn er zuerst nur einen schwachen Ton, der aber immer kräftiger wird, zieht; daher es scheint, als täusche das Princip in Bezug auf die Bogeneintheilung.

Die Ausnahmen indessen zerstören dieses Princip nicht, sondern bekräftigen es vielmehr noch und beweisen überdies, dass die Hand eines geschickten Künstlers nach Willkühr mit dem Bogen müsse verfahren u: selbst der Spitze oft eine Kraft abgewinnen können, die sie ihrer Natur nach gar nicht hat.

Um diese unumschränkte Gewalt über den Bogen zu erlangen, bedarf es steter Übung in gehaltenen, anschwellenden, abnehmenden, gezogenen und synkopirten Tönen und in allen möglichen Stricharten.

OBSERVATION.

relative à la division de l'archet.

En parlant de la division de l'archet nous avons avancé qu'il résultait de la dimension de l'archet, de sa forme, et de la manière dont on le tient, qu'il avait en partage: au talon, la force d'appui ainsi que celle de retenue; au milieu, l'équilibre, et à la pointe, faiblesse.

D'après ces propriétés, un son qui doit commencer fort et aller en diminuant, se fait naturellement du talon à la pointe de l'archet.

Cependant, le chant exige souvent dans le son une gradation très ménagée à sa sortie de la poitrine où l'aspirations là retenue, à l'imitation de la voix, il faut aussi que l'archet emploie cette aspiration et cette retenue qu'il possède, pour ne donner, de même, qu'un son faible d'abord et qui aille en augmentant de force, d'où il semblerait que le principe relatif à la division de l'archet est illusoire.

Mais, les exceptions, loin de détruire ce principe, ne font au contraire que le confirmer par la peine qu'on éprouve à opérer ce renversement de forces; ces exceptions prouvent de plus qu'il doit exister dans la main d'un artiste habile un pouvoir capable de disposer à propos ou de la force d'appui, ou de celle de retenue, et de donner, au besoin, à la pointe de l'archet, une force qui n'est pas dans sa nature.

Pour obtenir ce pouvoir, il est nécessaire de se livrer à l'étude des sons soutenus, enflés, diminues, filés, syncopés, à celle des coups d'archet contrariés nuancés à contre sens; si l'on veut que l'archet obéisse à toutes ces variétés d'expression qui produisent de si beaux effets.

Übrigens wird es wenige musikalische Phrasen geben, die nicht bis zur Evidenz das Princip der Bogeneintheilung, das wir aufgestellt, erkennen lassen; denn die Naturgesetze wollen es so, als erstes Mittel; was die künstlichen Mittel betrifft, um die es sich handelt, so betrachte man sie als solche, die Mannigfaltigkeit erzeugen und mit denen man sich unumgänglich vertraut machen muss.

ZWEI STRICHARTEN,

die langsame und geschwinde auf welchen alle anderen beruhen.

Man setzt die Saite auf zweifache Weise mit dem Bogen in Schwingung:

1. Indem man den Bogen langsam streicht, und ihn mehr oder weniger zurückhält oder andrückt.

Auf diese Weise kann man auf der Violine singen und die Töne tragen.

LANGSAMER BOGENSTRICH.



Anhalten des Bogens.

(26e Quatuor d'Haydn.)



Das Anhalten des Bogens im Adagio bestimmt dessen Charater in seiner allgemeinen Auffassung, der auf tiefes Gefühl beruht. Die langsame Führung des Bogens vermag dies am besten auszudrücken, da man die Note nicht verlässt bis zum letzten Augenblicke und dann erst gewissermassen mit Bedauern.

Dieses Anhalten schliesst jedoch keinesweges grosse leidenschaftliche Bewegungen aus, die nur mit vieler Lebendigkeit des Bogens wiedergegeben werden können. Z.B.

Au surplus, il est peu de phrases de Musique qui ne doivent faire reconnaitre jusqu'à l'évidence le principe de la division de l'archet tel que nous l'avons exposé, car, les lois de la physique le veulent ains comme premier moyen; quant aux moyens artificiels dont il s'agit, on doit les considérer comme des inversions ou renversemens d'archet avec lesquels il est indispensable de se familiariser.

DEUX COUPS D'ARCHET,

Le lent et le vif, principe de tous les autres.

On met la corde en vibration avec l'archet par deux moyens:

1º En traînant l'archet lentement, avec plus ou moins de retenue et d'appui.

C'est ainsi que l'on peut chanter sur le Violon, à l'imitation de la voix qui n'agit point par saccades et ne sépare point les sons, mais qui les soutient et les porte l'un à l'autre.

COUP D'ARCHET LENT.

La retenue d'archet dans l'Adagio en décide le caractère pris dans son acception générale, caractère qui consiste en un sentiment profond et concentré dans lequel on se complait tellement que l'on voudrait le conserver longtemps dans le cœur. C'est ce sentiment que la lenteur de l'archet doit justement exprimer en ne quittant la note qu'au dernier moment et comme avec regret.

Cette retenue d'archet n'exclut cependant point les grands mouvemens de la passion qui ne peuvent être bien rendus qu'avec beaucoup de mouvement dans l'archet. Exemple:

Adagio non troppo. (8e Quintetto de Mozart.)



2. Das 2te Mittel um die Saite in Schwingung zu setzen ist: den Bogen lebhaft darüber zu führen, und so spielt man Passagen. Der grösste Theil der Stricharten dieser Passagen bedingt Leichtigkeit des Bogens; jene, die ein gewisses Aufdrücken erfordern, wie das Staccato und Martelé müssen so gespielt werden, dass alle Noten Rundung erhalten.

2º Le second moyen dont on se sert pour mettre la corde en vibration est de passer l'archet vivement dessus; c'est ainsi que se font les traits. La plupart des coups d'archet de ces traits doivent être légers; ceux qui exigent un certain appui, comme le martelé ou le staccato doivent être faits de manière à ce que toutes les notes aient de la rondeur.

LEBHAFTER BOGENSTRICH.

COUP D'ARCHET VIF.

Leichtigkeit.

Allegro. Légèreté.



(23 Concerto de Viotti.)

Allegro.



Restez à la position.....
In der Lage bleiben.....

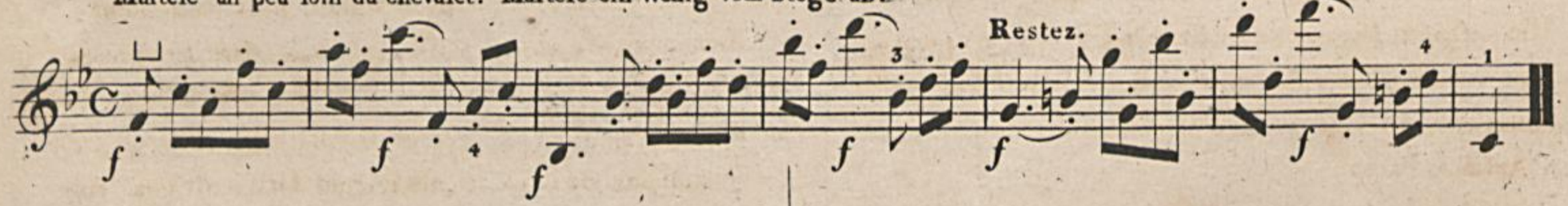
(9e Concerto de Baillot. Oeuvre 30)

Allegro. 76 _ 𝅗𝅥.

Rundung.

Rondeur.

Martelé un peu loin du chevalet. Martelé ein wenig vom Stege ab.



Alle Bogenstriche entspringen nöthigerweise aus genannten beiden Mitteln, die Saiten in Vibration zu bringen; ihre Basis ist Langsamkeit und Schnelle. Man bemühe sich, sie richtig anzuwenden bei den gebundenen Noten im Gesange und beim netten, losen Striche in Passagen.

Man wird in dem Artikel vom detachirten Bogenstriche finden, dass es ausnahmsweise Stricharten giebt, die man ziehen muss und die man aus diesem Grunde, als gemischte Strichart betrachten kann, weil man sie, für lebhaftere Passagen angewandt, mit ein wenig Zurückhaltung macht, wie man beim Gesange zu thun pflegt.

Tous les coups d'archet proviennent nécessairement de ces deux moyens employés pour faire vibrer la corde; ils ont pour principe la lenteur ou la vitesse; il faut s'attacher à les bien caractériser afin de soutenir et lier les sons dans le chant et de détacher nettement dans le trait qui lui sert de contraste.

On verra dans l'article détaché, qu'il y a, par exception, des coups d'archet qui doivent être traînés, et que, par cette raison, l'on peut considérer comme coups d'archet mixtes; puisqu'étant employés dans un trait vif, ils se font avec un peu de cette retenue généralement exigée dant un chant.

ZUSAMMENGESETZTE BOGENSTRICHE.

Es giebt eine Gattung von Strichart welche man die Zusammengesetzte nennen kann, weil sie in gleichzeitiger Anwendung des langsamen und raschen Striches besteht. Sie erfordert zu gleicher Zeit dieselbe Lebendigkeit wie Zurückhaltung, und soll den Effect der beiden verschiedenen hervorbringen von denen die Eine im Ziehen singt, und die Andre im Détaché begleitet.

COUP D'ARCHET COMPOSÉ.

Il est un autre coup d'archet que l'on peut appeler composé puisqu'il consiste dans l'emploi simultané du coup d'archet lent et du coup d'archet vif. Il demande à la fois autant de vivacité que de retenue, et il doit produire l'effet de deux parties différentes dont l'une chante, en trainant, et l'autre accompagne en détachant:

EXEMPLE.

(32e Etude de Fiorillo.)



DETACHIRTER (LOSER) BOGENSTRICH.

Nettigkeit ist eines der drei Haupterfordernisse des Mechanismus, Sie hängt grösstentheils von der Art ab, in welcher man den losen Bogenstrich macht; es ist also wichtig:

1. Die Grundlehre des Detaché's im Allgemeinen und die verschiedenen Arten desselben zu kennen, die dem Spiele so vielen Reiz und Mannigfaltigkeit verleihen.

2. Zu wissen, welches Theils des Bogens man sich dabei zu bedienen habe.

3. Sich an einige Einzelheiten des Mechanismus zu halten, um die Mittel zur leichten Ausführung zu erlangen.

Die variirten Bogenstriche, das sind diejenigen, welche aus verschiedenen Elementen in derselben Passage zusammengesetzt sind, werden Gegenstand eines besondern Artikels sein.

Dies Detaché bietet in sich viel Mannigfaltigkeit, jedoch nur eine relative, und man muss es als einen Elementar-Bogenstrich betrachten, weil es einen eigenthümlichen Charakter hat und zur Zusammensetzung für verschiedene Stricharten dient.

Man wird sich erinnern, dass der langsame und lebhafte Bogenstrich die Basis der Ubrigen sei.—

Der lebhafte ist ganz besonders die Basis des Detachés, und ist in Rücksicht seiner Wirkung auf die Saite:

COUPS D'ARCHET DÉTACHÉS.

La netteté est l'une des trois bases du mécanisme de toute bonne exécution. (1) Cette netteté dépend engrande partie de la manière dont on fait le détaché; il est donc essentiel:

1º De connaitre le principe du détaché en général, et les diverses sortes de détachés qui donnent au jeu tant de charme et de variété.

2º De savoir de quelle partie ou division de l'archet on doit se servir pour les bien caractériser.

3º De s'attacher à quelques détails de mécanisme pour obtenir les moyens de les faire plus facilement.

Les coups d'archet variés, c'est-à-dire composés d'élémens différens dans le même trait, seront l'objet d'un article spécial.

Quant aux détachés, ils offrent bien entr'eux une variété, mais cette variété n'est que relative, et l'on doit les considérer comme coups d'archet élémentaires, parcequ'ils ont un caractère qui leur est propre et qui sert à la composition des coups d'archet melangés.

On a vu que deux coups d'archet, le lent, et le vif, étaient le principe de tous les autres.

Le coup d'archet vif est essentiellement le principe des détachés.

Les détachés, par rapport à leur effet sur la corde, sont:

1.) Siehe den Artikel: Art zu arbeiten.

(1) Voyez l'article intitulé: Manière de travailler.

Matt, elastisch und gezogen.

Matte Bogenstriche sind:

1. Das grosse Détaché. 2. Das Hämern. 3. das Staccato.

Die Art ihrer Ausführung im Allgemeinen.

Man lasse den Bogen leicht auf der Saite ruhen.

Man articulire die Noten mittelst des Handgelenks u: Vorderarms.

Man benutze für jedes von beiden das freie Spiel der Stange.

Die Bogenhaare, die man auf der Saite liegen lässt und welche die völlige Freiheit der Vibration verhindern, geben der so gespielten Note einen Druck (accent), den wir einen matten Druck nennen möchten

Mats, Elastiques, Trainés,

Le coups d'archet Mats sont:

1º le grand Détaché. 2º le Martélé. 3º le Staccato.

Manière de les faire en général.

Laisser l'archet légèrement posé sur la corde.

Articuler les notes, par un mouvement plus ou moins étendu, avec le poignet et l'avant-bras.

Profiter du jeu de la baguette plus ou moins flexible pour chacun deux.

Le crin de l'archet, laissé sur la corde, empêchant que ses vibrations ne soient entièrement libres, ce défaut de liberté donne à la note faite ainsi un accent que nous ne saurions appeler qu'accent mat.

Elastische Bogenstriche sind:

1. Das leichte Detaché. 2. Der geperlte (perlé) Strich. 3. Der springende. 4. Das prallende Staccato.

Die Art ihrer Ausführung im Allgemeinen.

Mit mehr Elasticität des Bogens, als die vorigen.

Häufig, jedoch nur in gewissen Passagen mit so viel springendem Bogen, dass er die Saite ein wenig verlässt.

Les coups d'archet élastiques sont:

1º le Détaché léger. 2º le Perlé. 3º le Sautillé. 4º le Staccato à ricochet ou jetté et rebondissant.

Manière de les faire en général.

Avec plus de jeu, plus d'élasticité d'archet que les précédens, dont on a vu quel'élasticité était un peu restreinte.

Quelquefois assez sautillés pour quitter un peu la corde, mais dans de certains passages seulement.

Gezogene Bogenstriche sind:

1. Das mehr oder wenig grosse Detaché.
2. Das Flöten = Detaché.

Man betrachte diese beide Arten als gemischte, da man bei ihnen den Bogen ziemlich lebhaft zieht und sie auf diese Weise zum langsamen und lebhaften Bogenstrich gehören.

1.
MATTE DETACHÉ'S.

GROSSES DETACHÉ.

Eintheilung
desselben:

1. ____ Man berühre die Saite im Herunterstrich,
2. ____ mit einigem Drucke,
3. ____ vom Stege fern,
4. ____ sehr lebhaft,
5. ____ Man lasse nur Einen Strich hören,
6. ____ Man halte den Bogen ganz kurz an,
7. ____ lasse ihn ohne Gewalt auf der Saite,
8. ____ Man verfahre eben so beim Hinaufstrich.

Anmk: Man dehne den Bogen je nach der Bewegung mehr oder wenig aus.

Les coups d'archet trainés sont:

1º le Détaché plus ou moins appuyé. 2º le Détaché flûté

Ceux-ci doivent être considérés comme mixtes puisqu'ils se font en trainant l'archet assez vivement et qu'ils tiennent ainsi à la fois du coup d'archet lent et du coup d'archet vif.

1.
DÉTACHÉS MATS.

GRAND DÉTACHÉ.

Division
du grand détaché:

1º ____ Attaquez la corde en tirant,
2º ____ avec un peu d'appui,
3º ____ loin du chevalet.
4º ____ très vivement.
5º ____ ne faites entendre qu'un seul coup.
6º ____ arrêtez l'archet tout court.
7º ____ laissez-le sans force sur la corde.
8º ____ faites de même en poussant.

Nota. Etendre plus ou moins l'archet selon le mouvements.

Tempo giusto 152=♩ (1)

Ausführung.
Exécution.

Führe den Bogen ohne die Saite zu verlassen.
Portez l'archet sans quitter la corde.



Sostenuto

(Messe à 3 voix de Mr Cherubini.)



2.
DAS HAMMERN.

Eintheilung desselben.

1. ____ Den Daumen gegen die Stange gedrückt.
2. ____ Man stosse jede Note gleich ab
3. ____ mit dem Handgelenk, und lasse den Vorderarm ein wenig mitgehen
4. ____ wenn das Tempo minder lebhaft,
5. ____ und wenn also, der Bogenstrich weniger kurz ist:
6. ____ Ein wenig absetzen zwischen jeder Note.
7. ____ Man lasse den Bogen nach der gespielten Note ohne Gewalt auf der Saite
8. ____ Man mache das Hämmern auf der Quinte mit etwas längerem Bogen, um die Dürftigkeit der hohen Töne zu verdecken.

2.
MARTELÉ.

Division du Martelé.

1º ____ Le pouce serré contre la baguette.
2º ____ piquez chaque note vivement et également
3º ____ du poignet, laissant suivre un peu l'avant bras
4º ____ si le mouvement est moins vif,
5º ____ et si, par conséquent, le coup d'archet est moins court;
6º ____ un petit repos entre chaque note.
7º ____ laissez l'archet sans force sur la corde après la note faite.
8º ____ allongez un peu le martelé sur la chanterelle pour corriger la maigreur des sons aigus.

Moderato 72 = ♩ (Prélude de Baillot.)



3.
DAS STACCATO.

Man spielt das Staccato oder articulirte Detaché, indem man stark und kühn die erste Note herunterstreicht und die andern, wie kleine gehämmerte, die man kurz und lebhaft spielt, hinaufstreicht.

Die Ausdehnung des Staccato's ist mit der Zahl der Noten, aus der es besteht, im Verhältniss wie Z.B.

3.
STACCATO.

Le staccato ou détaché articulé se fait en tirant brusquement et fort la 1e note et en piquant avec égalité toutes les autres que l'on pousse du même coup d'archet comme de petits martelés vifs et courts.

L'étendue du staccato est proportionnée au nombre de notes dont il est composé; exemples:

(1) Man kann dieses grosse matte Detaché deutlich machen bis 152, ja, bis 160 = ♩ Metr: de Maelzel, wenn die Passage von kurzer Dauer ist.

(1) On peut articuler ce grand détaché mat jusqu'au numéro 152 = deux doubles croches du métronome de Maelzel et même jusqu'au 160 = deux doubles croches si le passage est de courte durée. — Ce mouvement dépassé on profite de l'élasticité de la baguette pour faire le détaché léger indiqué au numéro 4 des coups d'archet.



Falls es jedoch der Charakter des Stücks erfordert, so spielt man das Staccato auch breit, d. h. man gebe jeder Note mehr Dauer und Bogen wie Z. B.



Es giebt Personen, die das Staccato, mittelst angeborner Handgelenkigkeit, ohne es zu üben, machen können; doch ist es selten, dass sie es überall, wo es angezeigt, mit derselben Leichtigkeit werden benutzen können, als wenn sie es nach der Regel gelernt haben.

Das Staccato, das man durch Uebung erlangen kan, muss weich und fest sein, es ist ein leichtes Packen der Saite mittelst einer Bewegung des Handgelenkes, bei welchem man den Bogen gewissermassen sich selbst überlässt, indem man weniger mit dem Daumen anhält, während des kleinen Anhaltens jeder Note auf der Saite. Man markire im Anfange jede Note sehr genau und halte den Bogen etwas an, bis man im Stande ist, das Staccato rasch und mit Leichtigkeit zu machen.

Cependant si le caractère du morceau l'éxige, on fera le staccato plus largement, c'est-à-dire, en donnent plus de durée à chaque note et plus d'étendue à l'archet; exemple :

Quelques personnes ont la faculté de faire le staccato très vite, naturellement, c'est-à-dire, sans le secours du travail, par un mouvement de raideur donné au poignet ainsi qu'au bras, par une espèce de frémissement au moyen du quel on articule toutes les notes avec une grande facilité. — Il est rare que l'on puisse le placer en mesure et le faire autrement qu'à la volée si l'on ne cherche à le régler de la manière indiquée ci-après.

Le staccato qui peut s'aquérir par le travail est un composé de mordant et de mollesse; c'est une légère attaque de corde réitérée faite par un mouvement du poignet, suivie d'un peu d'abandon de l'archet moins soutenu par le pouce pendant le petit arrêt que l'on fait sur la corde à chaque note. On parvient plus facilement à faire le staccato en exagérant le piqué et l'arrêt sur la corde jusqu'à ce que l'on soit en état de l'articuler nettement plus vite et avec légèreté.

1. Man presse den Bogen etwas, indem man den Daumen fest gegen die Stange drückt, um kühn und stark die erste Note zu spielen und suche, für die übrigen Noten, noch Bogenraum zu behalten.

2. Man streiche diese 1te Note sehr stark und lebhaft.

3. Man halte den Bogen bei jedem Viertel kurz auf der Saite an.

4. Man steche alle andre Noten desselben Hinaufstriches gleich, doch piano im Verhältniss zur ersten Note jedes Viertels.

5. Man halte den Bogen bei jeder dieser piano gespielten Note ein wenig an.

6. Man stosse die letzte stark und sehr lebhaft, indem man sie, wie die erste, abschneidet.

7. Man übe es ebenfalls, die letzte Note so abzuziehen, wie man es zuweilen machen muss.

8. Man gebe dem Staccato mehr oder weniger Ausdehnung (des Bogens) je nachdem die Zahl der Noten ist, wie bei den ersten Beispielen dieses Artikels.

1º Serrez un peut l'archet en appuyant le pouce contre la baguette pour marquer brusquement et fort la 1e note de chaque temps et laïssez du jeu à l'archet pour les autres notes.

2º Tirez fort et très vivement cette 1e note.

3º Arrêtez l'archet tout court sur la corde à chaque temps.

4º Piquez également toutes les autres notes du même coup d'archet poussé, mais piano comparativement à la 1e note de chaque temps.

5º Arrêtez un peu l'archet sur la corde à chacune de ces notes faites piano.

6º Poussez fort et très vivement la dernière note en la coupant comme la première.

7º Exercez vous également à enlever la dernière note ainsi que l'on doit le faire quelquefois.

8º Donnez plus ou moins détendue au staccato selon le nombre de notes, conformément aux exemples placés au commencement de cet article.

Man übe diese Passagen anfangs sehr langsam.
Exercer ce passage d'abord très lentement.



Die Weichheit und Festigkeit des so benutzten Bogens führen den Schüler bald dahin dies Staccato gleich und im geschwinden Tempo zu machen.

Le mordant et la légereté d'archet employés ainsi alternativement mettront bientôt en état de faire le staccato avec égalité, et de le placer en mesure aux mouvemens des Nos 112 et 152 du métronome de Maëlzel dans ces passages ou dans leurs équivalens.



STACCATO
oder auf alle Arten articulirtes
DETACHÉ

STACCATO ou DÉTACHÉ
articulé de toutes les espèces.

Auf derselben Note.

Sur la même note.



Auf derselben Saite.

Sur la même corde.



Vibrations de Mr C. Lafont. Nocturne sur les Chevaliers de la fidélité.

In der aufsteigenden Scala. Sur la gamme en montant.

3.

In absteigender Scala. Sur la gamme en descendant.

4.

Die Noten die zum Accord gehören in aufsteigender Scala. Sur des notes d'accord en montant.

5.

In absteigender Scala. Sur des notes d'accord en descendant.

6.

Mit wenig Noten. Avec peu de notes.

Andante. (Thême varié de Rode.)

7.

Mit vielen Noten auf derselben Saite. Avec beaucoup de notes sur la même corde.

4e Corde.

8.

Mit vielen Noten auf verschiedenen Saiten. Avec beaucoup de notes en changeant de cordes.

3e Etude de Baillot inédite.

9.

Im Arpeggio. En Arpeggio.

Maestoso. (1e Etude de Baillot, inédits)

10.

Mit Zartheit. Avec douceur.

All° maestoso. 100= ♩. (11e Concerto de Viotti.)

11.

In mässiger Weise. Modérément.

(3e Etude de Fiorillo.)

Allegro.

12.

Rasch. Vite.

(7e Caprice de Rode.)

Moderato.

13.

Sehr rasch. Très vite.

(2e Thême varié par Mr Doutrepont.)

Moderato.

14.

Singend. Chantant.

(Sérénade de Beethoven.)

Adagio.

15.

Breit und kernig. Large et moëlleux.

(2e Quatuor de Baillot.)

All° con moto 152 – ♩

16.

in derselben Lage.
Restez à la position

3e corde

Breit und crescendo. Largement et crescendo.

(19e Concerto de Viotti.)

Maestoso.

17.

Im Herunterstrich. En tirant.

Moderato

18.

(7e Caprice de Rode.)

Moderato 104 = 𝅗𝅥.

19.



Wie man diese Stelle im Staccato variiren kann.

Manière dont on peu varier ce passage en staccato.

(Rondo du 24e Concerto de Viotti.)

Allegretto 100 = 𝅗𝅥.

20.



WECHSELWEISE im HINAUF = und HERUNTERSTRICH.

Man kann das Staccato im Herunterstrich bei den oben angeführten Beispielen anwenden. Man übe diese Strichart sorgfältig, um ihrer Herr zu werden, und besonders in den Scalen und im folgenden Beispiele:

TIRÉ et POUSSÉ ALTERNATIVEMENT.

Le staccato ou détaché articulé peut se faire en tirant dans la plupart des passages donnés ci dessus pour exemples. Il est utile d'exercer ce coup d'archet de toutes les manières, pour obtenir la souplesse, la vivacité et la légèreté convenables dans les traits. On y parviendra en le pratiquant sur la formule des gammes, et comme dans l'exemple suivant.

21.



(Eben so übe man diese 2te Etude von Kreutzer.)

(On pourra exercer de même cette 2e Etude de Kreutzer.—)

All° moderato.

22.



DAS PRALLENDE STACCATO.

(Staccato à ricochet)

Man spielt dasselbe sowohl mit Herunterstrich, als auch mit Hinaufstrich, doch allgemeiner im Herunterstrich und zwar indem man das äusserste Ende der Bogen-Mitte ungefähr 2 Zoll über der Saite wirft: der Bogen prallt dann und sticht mehrere Noten von selbst durch dieses Prallen; man hebe den Bogen rasch ab von der Saite nach jeder hinaufgestrichenen Note.

So haben wir es selbst von **Kreutzer** ausüben sehen.

STACCATO à RICOCHET

ou détaché jetté

Le staccato à ricochet se fait en tirant ou en poussant, mais plus généralement en tirant l'archet et en le jettant de l'extrêmité, du milieu, et d'environ deux pouces de hauteur sur la corde: il rebondit alors et pique plusieurs notes de lui même par l'effet de ce rebondissement; il faut enlever l'archet vivement de dessus la corde à chaque note poussée.

C'est ainsi que nous l'avons vu pratiquer Mons. Kreutzer dans ce passage.

Allegro moderato. (10e Concerto de Kreuzer.)

23. (1)



(3e Variation du 5e Air varié de Mr de Beriot.)

24. (2)



In diesem letzten Beispiele hat der Autor eine glückliche Anwendung des gewöhnlichen und prallenden Staccato's gemacht.

Mittelst des Prallens beim Staccato à ricochet, kann man eine ungleich grössere Menge von Noten hinauf und hinunter stacciren: es genügt alsdann den Bogen von einiger Höhe herunterfallen zu lassen. Herr Paganini war der erste Violinspieler, von dem wir es so gehört haben. (Herr Guhr giebt Beispiele davon in seinem Werke)

Bis jetzt hat man für das prallende Staccato dieselbe Bezeichnung, wie für das Gewöhnliche angenommen. Man konnte sich jedoch dieser bedienen. ⟶

Dans ce dernier exemple, l'auteur a fait un heureux emploi du staccato ordinaire et de celui a ricochet.

Au moyen du rebondissement de l'archet employé dans le staccato à ricochet on articule un plus grand nombre de notes d'un seul coup d'archet tiré ou poussé: il suffit alors de faire tomber l'archet d'un peu plus haut sur la corde. (1) On en trouvera des exemples dans l'ouvrage de Mr Guhr, de Francfort.

On n'a jusqu'à présent, employé pour indiquer le ricochet aucun signe différent de celui du staccato ordinaire.

On pourrait se servir de celui ci: ⟶

(1) Mr. Paganini est le premier que nous avons entendu en faire usage.

4

ELASTISCHES DETACHÉ.

LEICHTES DETACHÉ.

Einleitung.

Man trenne eine Note von der andern, und halte den Bogen sehr leicht auf der Saite und benutze die Elasticität der Stange, um ihn unmerklich springen zu machen, wie wir es bei der Bogeneintheilung gesagt haben, als wir dieses Beispiel bezeichneten.

Allegro 108 = 𝅗𝅥



5

GEPERLTES DETACHÉ.

Man verfahre wie oben, benutze aber nur wenig Bogen der Bewegung wegen, wie wir dies bei Anführung dieses Beispiels in der Bogeneintheilung gesetzt haben.

Alle Noten gleich.

Vivace.



6

SPRINGENDES DETACHÉ.

Man lasse den Bogen auf demselben Flecke leicht springen und hebe ihn ein wenig von der Seite.

Païsiello verlangte bei der Ausführung eines Indicabit seiner Composition, dass die Violinen folgende Stellen sehr detachirt spielen, um den Contrast der Singstimmen die ganze Noten singen, hervorzuheben.

Allegro non troppo.



4

DÉTACHÉS ELASTIQUES.

DÉTACHÉ LÉGER.

Division

Séparez chaque note en tenant l'archet tres legèrement sur la corde, en profitant de l'élasticité de la baguette pour lui donner un saufillement imperceptible et un peu allongé, ainsi qu'on l'a dit dans la divisi-on de l'archet en donnant ce passage pour exemple:

5

DÉTACHÉ PERLÉ.

Séparez de même chaque note en profitant de l'élasticité de la baguette, mais donnez très peu d'etendue à l'archet en raison du mouvement, ainsi qu'on l'a dit à la division de l'archet en citant ce passage pour exemple.

Toutes les notes rondes, égales.

6

DÉTACHÉ SAUTILLÉ.

Faites sautiller l'archet à la même place, légèrement et en quittant un peu la corde:

Païsiello demandait que cet accompagnement de Violon d'un Judicabit de sa composition fut très détaché pour mieux contraster avec le chant qui soutient des rondes.

7 PRALLENDES STACCATO



Als wir die Reihe aller Arten von Staccato hinstellten, bemerkten wir auch das prallende Staccato, wenn gleich es eigentlich zu den elastischen Strucharten gehört, da die Noten mittelst des Prallers des Bogens, den man auf die Saite wirft, angegeben werden, wie man dies in der Ouverture zum Calif von Bagdad sogar mit der Rückseite des Bogens gemacht hat. Wir erwähnen dessen beim Rhythmus. — Die Art, das prallende Staccato zu üben ist auf vorgehende Saiten angegeben worden. S. pag. 127.

8 GEZOGENES oder FESTES DETACHÉ

Das gezogene Détaché geschicht mit der Mitte oder Spitze des Bogens, den man mehr oder weniger auf die Saite drückt so dass zwischen einer und der andern Note keine Trennung ist.

Man wendet es beim tremolando und bei Sechszehntheilen in Symphonieen an, wo der Effect durch die Zahl der Instrumente erhöht wird.

7 STACCATO À RICOCHET



En présentant le tableau de toutes les espèces de staccato nous y avons placé le staccato à ricochet bien qu'il soit essentiellement du nombre des coups d'archet élastiques, puisque c'est au moyen du rebondissement de l'archet jetté sur la corde que les notes se trouvent articulées ainsi qu'on l'a fait avec le dos de l'archet dans le passage de l'ouverture du Calife de Bagdad que nous avons cité en parlant du rhythme. La manière de faire le staccato à ricochet est indiquée à la suite des exemples du staccato des toutes les espèces. Voyez staccato à vicochet ou detachet jette page 127.

8 DETACHÉ TRAINÉ ou appuyé.

Le détaché traîné, se fait du milieu ou de la pointe de l'archet qu'on laisse plus ou moins appuyé sur la corde et de manière à ce qu'il n'y ait aucune séparation entre chaque note.

On en fait usage dans le tremolando et dans les doubles croches de symphonies où l'effet en est amélioré par le nombre des instrumens.

BEISPIELE.



Diese Strichart wird auch bei einigen Stellen gebraucht, welche einen gezogenen Accent verlangten; der Componist bezeichnet sie mit den Worten stracinato oder stracinando l'arco.

Man bringe alsdann den Bogen dem Stege ein wenig näher, spiele sehr piano, trenne jede Note durch eine kleine Pause, und benutze so wenig Bogen, als möglich.

EXEMPLES.

Ce coup d'archet s'emploie aussi dans quelques passages qui demandent un accent traîné que l'auteur indique par ces mots: stracinato, ou stracinando l'arco traîné, ou, en traînant l'archet.

Il faut alors approcher un peu l'archet du chevalet, jouer très piano, et séparer chacune des notes par un petit silence après les avoir traînées avec le moins d'étendue d'archet possible.





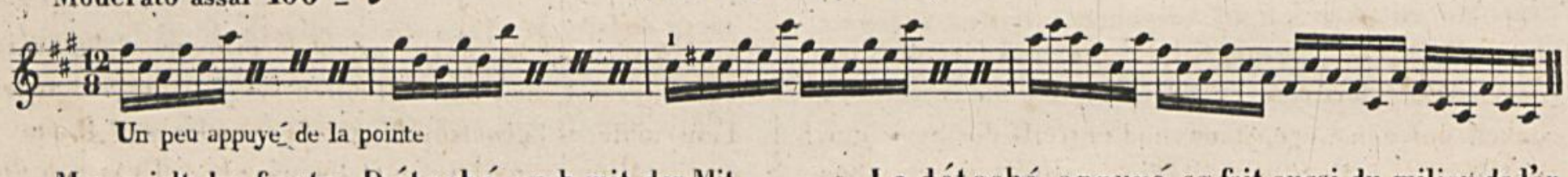
Das feste Detaché macht man zuweilen mit der Spitze des Bogens in jenen Passagen, deren Charakter einen etwas matten Ton erfordert, als im Martelé; daher man den Bogen beständig auf der Saite lasse.

Dieses Detaché gehört der Art an, die der Autor der folgenden Übung gewöhnlich für seine Passagen benutzte; man wende sie daher nur selten bei anderen, als seinen Compositionen an.

Le détaché appuyé se fait quelque fois de la pointe de l'archet dans les traits dont le caractère exige un son un peu plus mat que dans le martelé, ce qui oblige à tenir l'archet sur la corde avec continuité.

Ce détaché tient à la manière dont l'auteur de l'étude notée ci après faisait habituellement les traits; on ne doit l'appliquer que rarement dans les autres compositions que les siennes.

(10e Caprice de Rode.)



Man spielt das feste Détaché auch mit der Mitte des Bogens, dann ändert es aber den Charakter und findet sich bei den sogenannten Batterien angewandt, welche fortlaufende Arpeggien sind, deren Noten detachirt sind. Man benutze dazu nur sehr wenig Bogen und articuliere die Noten sehr rasch und sehr matt.

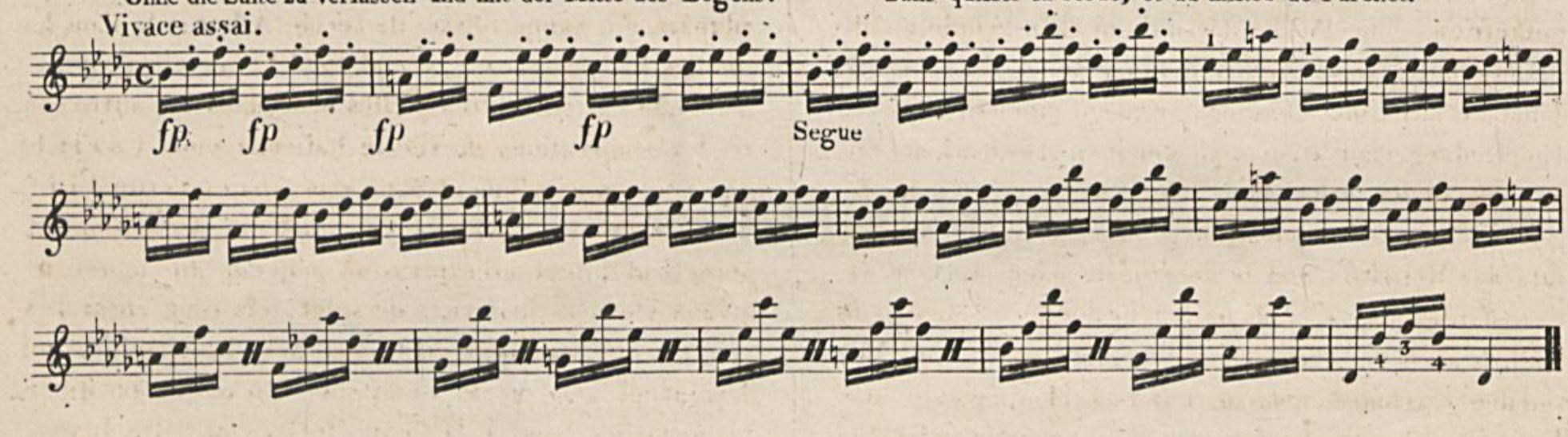
Le détaché appuyé se fait aussi du milieu de l'archet; mais il change alors de caractère et s'emploie ordinairement dans les batteries, arpèges continues dont toutes les notes sont détachées.

Employez pour les batteries le moins d'archet possible.

Articulez toutes les notes très vite et très nettement.

(12e Etude de Baillot, inédite.)

Ohne die Saite zu verlassen und mit der Mitte des Bogens. Sans quiller la corde, et du milieu de l'archet.



9.

FLÖTEN DETACHÉ.

(sehr leicht gezogen.)

Dasselbe wird gewöhnlich flautato oder stracinato bezeichnet, und bringt nur einen vollkommenen Effect (die Flöte nachahmend) hervor, wenn man es in Tönen zwischen der 2ten und 3ten Saite anbringt, wie das Beispiel zeigt.

Man setze die Spitze des Bogens auf das Griffbrett ungefähr einen Zoll von seinem äussersten Ende und streiche jede Note piano und gleich, mit einer gewissen Nonchalance aus.

9.

DÉTACHÉ FLÛTÉ.

(traîné fort légèrement)

Le Détaché flûté est indiqué par les mots flautato ou stracinato, flûté ou traîné.

Ce coup d'archet ne produit un effet complet, c'est-à-dire, imitant la Flûte, que dans le médium, sur la 2e et 3e corde ainsi que l'exemple ci-après le fera voir.

Posez légèrement alors la pointe de l'archet sur la touche, à peu près à un pouce de son extrêmité. Etendez un peu chaque note piano avec égalité et avec une sorte de nonchalance.



Fur die Anwendung des Flautato auf der 4ten und E Saite bieten die Ecken der Violine Schwierigkeiten, da man nicht gut den Bogen auf's Griffbrett bringen kann, zumal auf der Quinte. Man suche alsdann so nahe als möglich dem aussersten Ende des Griffbrettes zu kommen.

EINHEIT. MANNIGFALTIGKEIT.

Einheit und Mannigfaltigkeit sind Hauptbedingungen des Interesse. Die Eine richtet die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand, und ergreift die Seele, durch das Ganze und die Stetigkeit, die es caracterisirt, ohne Zeit zur Reflexion zu lassen, oder das Gefühl, das sich ihrer bemächtigt, zu erkalten. Die Andre verhütet durch interessante Verschiedenheit und Einzelheiten die Monotonie und giebt dem Hauptthema mehr Glanz. So ist es Z.B. die Fuge mit ihrer Kunst=Arbeit; so ist es im Allgemeinen der grösste Theil der Compositionen deutscher Schule, in denen die Hauptidee auf alle mögliche Weise, durchgearbeitet wird; so sind es im Allgemeinen die Werke der italienischen Schule, wo die Mannigfaltigkeit vorzüglich in einer Reihe glücklicher Gedanken besteht, die allerdings, vermöge einer Gleichheit der Empfindung, eher zu dem allgemeinen Ausdruck des Stükes, als zu den materiellen Elementen des Gegenstandes gehören; so sind es auch jene Passagen, welche Gegensatz der Melodie und in der Sonate oder im Concerte das sind, was die Zwischensätze in der Fuge; so sind es endlich auch die Variationen, eine Art Passagen, die sich von den gewöhnlichen darin unterscheiden, dass sie das Tema immer zurückrufen oder es unter anderm Rhythmus, verschiedenen Harmonien und Charakterndarstellen.

Man findet später in diesem Werke Beispiele für die letztgenannten 2 Arten.

Die Passagen, die, wie oben gesagt, als Gegensatz der Melodie dienen vermöge eines bewegteren Rhythmus, müssen im Allgemeinen kühn und energisch ausgeführt werden; indessen giebt es auch Passagen welche theils einen sanften und lieblichen, theils einen leichten Vortrag erfordern welchersie dann hauptsächlich charakterisiren muss.

Mais si l'on veut adoucir les sons sur la chanterelle et sur la 4e et les rendre aussi flûtés que leur diapason le permet, les coins du Violon, lorsque l'on joue sur ces deux cordes, s'opposant à ce que l'on mette l'archet sur la touche, surtout si l'on est sur la chanterelle, on devra se rapprocher le plus qu'il sera possible de l'extrêmité de la touche et employer d'ailleurs la même maniere de traîner l'archet.

UNITÉ. VARIÉTÉ.

L'unité et la Variété sont le principe et le soutien de l'intérêt. L'une, fixe l'attention sur le sujet, et par l'ensemble et la continuité qui la caractérisent, frappe et captive l'âme sans laisser le temps à la réflexion de diminuer l'intérêt qui l'accompagne ou de refroidir le sentiment dont elle s'empare. L'autre, par d'heureuses diversions et d'agréables détails, prévient la monotonie et donne plus de relief à l'objet principal, soit en le présentant sous d'autres aspects, soit en aidant sa marche par quelques épisodes qui conservent toujours de l'analogie avec lui. Telle est la fugue avec ses divertissemens et ses artifices; telles sont, en général la plupart des compositions de l'école Allemande dans lesquelles l'idée mère, reçoit tous les développemens dont elle est susceptible; telles sont, dans un autre genre, les compositions de l'école Italienne ou la variété consiste principalement dans une succession d'idées heureuses qui, par une analogie de sentiment, appartient plutôt à l'expression générale du morceau qu'aux élémens matériels du sujet; tels sont aussi les traits qui servent à contraster avec les chants et qui deviennent à la sonate ou au concerto ce que les divertissemens sont à la fugue; telles sont enfin les variations, espèce de traits qui n'en diffèrent qu'en ce qu'elles tendent à rappeler le thême ou à le représenter sous des rhythmes, une harmonie, et des caractères différens.

On trouvera, à la suite de cet article, des exemples de ces deux genres de Variété.

Les traits, étant destinés comme on vient de le dire à servir d'opposition aux chants par le mouvement des notes et la participation du rhythme, ils doivent être exécutés, en général, avec hardiesse et fermeté et quelquefois avec énergie; cependent il y a des traits chantants qui demandent de la douceur et de la grâce, d'autres qui exigent de la légèreté et de la délicatesse: l'essentiel est de les bien caractériser.

DIE VARIATIONEN.

Die Variationen scheinen uns für den Fortschritt in der Mechanik vortheilhafter als die Passagen, indem sie oft einen besonderen Rhytmus haben, und eine Gattung von Schwierigkeiten bieten, die, selbst durch ihre Stetigkeit, das sicherste Mittel sind, sie zu uberwinden.

Ein zu häufiger Gebrauch derselben würde den Zweck verfehlen und Einförmigkeit entstehen lassen.

Haben die Veränderungen, die durch Verschiedenheit der Gegenstände, oder des einfachen Gesanges entstehen, einen eigenthümlichen Charakter, so wird man ihrer sicher nicht müde; es verhält sich aber nicht so damit wenn die Veränderung der Form des Hauptgedankens durch zu häufiges Wiederkehren ermüdet.

Die Variirung eines Tema's bietet dem Componisten alle Mittel, seine Fantasie und Kenntnisse anzuwenden. Diese Compositionsgattung ist von keinem Componisten vernachlässigt worden; und man findet in den Variationen der alten und neuen Componisten die Elemente aller Arten von Schwierigkeiten und die Skizzen aller Charaktere.

Die National- und Volkslieder, die man für Variationen besonders benutzt, haben einen moralischen Einfluss, den wir hier bemerken müssen.

Der besondere Charakter einer Nation zeigt sich hierin offen und wirkt so auf sich selbst zurück. Diese Gesänge hatten sich nicht auf die Nachkommen verpflanzt, wenn ihre naive Einfachheit sie nicht hätte leicht behalten lassen und wenn ihre, die Erinnerung erregende, Gewalt, nicht das Vergnügen noch erhöhte, so oft man sie wieder spielt. Es giebt keines dieser Lieder, das uns nicht in unserer Kindheit eingewiegt, das uns nicht in unserer Kindheit eingewiegt, das uns nicht bewegt oder getröstet hätte im Alter der Leidenschaften, das unsern Geist nicht im reifen Alter gestärkt hätte, das endlich später den alten Barden nicht hätte süsse Thränen wiederfinden lassen: wenn er die Gesänge vergangener Jahrhunderte ganz leise brummte.

Der grösste Theil dieser Lieder wäre minder bekannt und vielleicht schon vergessen, wenn die Variationen sie nicht hervorriefen wozu deren Mannigfaltigkeit hilft, für die das Thema doch immer die Basis ist.

Als Echo der Vergangenheit, als Denkmäler der Geschichte, geben sie uns den Charakter ihrer Epoche und scheinen mit ihrer süssen Schwärmerei und der Natur der Gefühle, die sie erregen, zu zeigen, dass dieselbe Leidenschaften in allen Zeiten dieselben Saiten der Seele anklingen liessen.

VARIATIONS.

Les Variations nous paraissent encore plus favorables que les traits aux progrès du mécanisme en ce qu'elles ont, le plus souvent, un rhythme particulier, elles présentent d'ailleurs un genre de difficultés qui, par sa continuité même, offre le plus sûr moyen de s'en rendre maître.

Mais si l'on faisait trop souvent usage des variations soit dans les etudes, concerts elles manqueraient le but et ne pourraient elles mêmes échapper à la monotonie.

En effet, on ne peut se lasser de la variété qui naît de la diversité des sujets ou des chants simples, lorsqu'ils ont un caractère particulier qui les distingue, mais il n'en est pas ainsi de la variété artificielle, qui a pour but de revêtir d'autres formes les chants ou sujets primitifs: cette variété cesse d'avoir l'attrait du changement ou des oppositions par son retour trop frequent et par l'emploi réïteré des moyens, qui par leur ressemblance et leur symétrie, font bientôt sentir les limites du genre.

Quant au thême varié, en lui même il suffit au compositeur pour révéler toutes les ressources de son imagination et de son savoir. Ce genre de composition n'a été négligé par aucun Auteur, et l'on trouvera, dans les variations des anciens et des modernes, les élémens de toutes sortes de difficultés et les esquisses de toute espèce de caractères.

Les Airs Nationaux et les Chants Populaires que l'on choisit le plus ordinairement pour thêmes des variations, ont une influence morale qu'il est utile de signaler ici: le caractère distinctif d'une nation s'y montre à découvert et réagit ainsi sur lui même. Ces chants ne se seraient point transmis à la postérité si leur naïve simplicité ne les avait fait retenir facilement et si, d'ailleurs leur puissance remémorative n'augmentait le plaisir que l'on trouve à les redire. Il n'est pas un de ces airs qui n'ait bercé notre enfance, qui ne nous ait ému ou consolé dans l'âge des passions, qui n'ait fortifié ou exalté notre âme dans l'âge mûr, ou qui, plus tard enfin, n'ait fait retrouver de douces larmes au vieux Barde: « murmurant tout bas les chants des siècles passés. »

La plupart de ces airs seraient moins connus et finiraient par être oubliés si les variations ne venaient souvent les reproduire et les fixer dans la mémoire à la faveur de leur diversité dont le thême est toujours la base. Échos du passé, monumens de l'histoire, ils nous rendent fidèlement le ton de leur époque et ils semblent venir témoigner, par la douce rêverie et par la nature des sentimens qu'ils inspirent, que dans tous les temps les mêmes passions ont fait vibrer les mêmes cordes du cœur.

MANNIGFALTIGKEIT DES BOGENS.

Wir wollen hier keinesweges die Reihe aller Modificationen des Bogenstriches aufstellen; ihre materielle Verschiedenheit kann nur in so weit interessiren, als sie zur passenden Bezeichnung des Charakters einer Passage beitragen. Dieser Charakter lässt gewöhnlich das Genre eines Componisten erkennen, und fasst ein Hauptgeheimniss des Geistes, der ihn auszeichnet, in sich. Man bemühe sich also, die Passagen mit dem richtigen Geiste, bis in die kleinste Einzelheiten, wiederzugeben.

VARIÉTÉ D'ARCHET.

Nous ne présenterons point ici le tableau de toutes les combinaisons possibles des coups d'archet; leur diversité matérielle ne peut intéresser qu'autant qu'elle contribue à l'accent convenable au caractère du trait. Ce caractère fait connaitre assez généralement le genre d'un auteur et renferme un des principaux secrets du génie qui le distingue. Il faut donc s'attacher à rendre le trait avec toute ses intentions jusques dans les plus petits détails.

Charakteristische Passagen.

Traits caractèristiques.

(28.e Concerto de Viotti. lettre H.)

Mit der Mitte des Bogens fest und markicht.

Du milieu de l'archet, ferme et moëlleux.

Moderato

Energische Passage.
Trait energique.

Moderato

Même Concérto

Singende Passage.
Trait doux et chantant.

Mit der Spitze des Bogens. De la pointe de l'archet.

Polonaise.

Brillante Passage.
Trait brillant.

(6e Concerto de Rode.)

Maestoso. Mit der Spitze des Bogens. De la pointe de l'archet.

Singende Passage.
Trait chantant.

legato p

Energische Passage.
Trait énergique.

(Concerto de Kreuzer. lettre G.)

Singende Passage.
Trait chantant.

Allegro non troppo ♩=66. (Concerto de Baillot.)

Energische Passage.
Trait énergique.

sur la 4e cord.

(Concerto de Baillot.)

Allegro risoluto ♩ = 126.

Singende Passage
Trait chantant.

(Concerto de Violon par Beethoven.)

Sehr leicht und mit der Mitte des Bogens zu spielen. (Très légèrement et du milieu de l'archet.)

Allegro ma non troppo.

Zarte und leichte Passage.
Trait delicat et léger.

Allegro ma non troppo.

Graziöse und leicht
Passage.
Trait gracieux et leger

dolce

f

Elegante und variirte Passage.
Trait élegant et varié.

Allegro moderato.



VARIATIONEN.

Immer in derselben Strichart.

(Variations de Baillot sur un Menuet de Pugnani.)

Mit der Mitte des Bogenendes.

VARIATIONS.

Coups d'archet continués.

Du milieu et du talon de l'archet.

Allegro ♩ = 104.



(Air varié par Baillot. Oeuvre 31.)

Immer gebunden und wellenförmig. Toujours lié et ondulé.

Allegro ♩=96.

Segue.

Segue

Ein wenig lebhaft.
Un peu animé ♩=120.

(Menuet de Fischer varié par Baillot inédit)

Restez

1e fois.

2e fois.

(Fantaisie de Baillot sur des airs de Guillaume Tell.)

Sehr leicht mit der Mitte des Bogens und springend. Très légèrement, sautillé du milieu de l'archet.

Allegro vivo ♩ = 120.

2e corde

(Fantaisie en Bolero, de Baillot, inédite.)

Allegro moderato 𝅗𝅥 = 56.

Mit springendem Bogen. Sautillé du milieu de l'archet.

Segue

Segue

Segue

1e fois. 2e fois.

STRICHART.

bei abwechselnd langen und kurzen Noten.

Man findet oft Passagen, die aus langen und kurzen Noten zusammengesetzt sind und auf die man sehr achten muss, da selten eine Strichart dabei bezeichnet ist; wenn man so, wie es dasteht, für jede Note einen besondern Strich nimmt (was in einigen Fällen gut ist,) wird die Passage leicht unbeholfen. Da nun die lange Note viel Bogen verlangt, bei einer kurzen aber das Gegentheil statt findet, so folgt, dass bei der 3ten und den folgenden Noten der Bogen nach der Spitze zu abgleiten und am Ende fehlen würde; und dass wenn man, um diesen Uebelstand zu verhüten, die kurze Note verlängert indem man den Bogen ein wenig hinauf zieht, man gegen die Natur der Passage handelt; denn eine kurze Note soll kurz gespielt sein, nicht blos in Bezug auf die kurze Zeitdauer, sondern auch auf den Raum des Bogens, damit sie ihrem Charakter nach leicht und rasch ertöne.

Folgende Beispiele dürften die Mittel zur Vermeidung dieses Uebelstandes bieten.

Man spiele dieses Beispiel zuerst, wie es geschrieben ist.

Presto.



(2e Concerto de Viotti.)

Allegro assai.



(6e Concerto de Kreuzer.)

Allegro maestoso.



(80e Quatuor d'Haydn.)

Allegretto.



COUPS D'ARCHET

sur des notes alternativement longue et brèves.

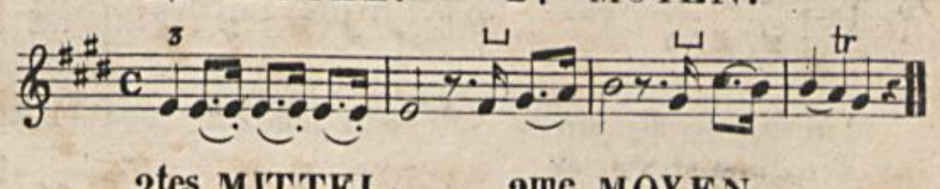
On rencontre souvent des passages composés de notes longues et brèves sur lesquels il est important de fixer son attention attendu que le coup d'archet qu'ils demandent n'est presque jamais indiqué, et que, si on les exécute tels qu'ils sont notés, en faisant un coup d'archet pour chaque note, l'une longue, et l'autre brève, (ce qui convient cependant dans de certains cas,) cette inégalité rend le passage gauche et embarrassé. En effet, la note longue obligeant, en général, d'allonger l'archet, et la brève exigeant le contraire, il en résulte qu'a la 3e note et aux suivantes, l'archet dérive vers la pointe et finit par manquer: que si, pour éviter cet inconvénient, on allonge la note brève à l'effet de remonter un peu l'archet et de lui faire prendre du champ, on agit contre la nature du passage, car une brève doit être faite non seulement en un plus court espace de temps, mais encore avec moins d'étendue d'archet, afin qu'elle soit vive et légère et qu'elle ait le caractère de sa durée.

Voici quelques exemples qui donneront les moyens d'éviter les embarras dont on vient de parler:

1tes MITTEL. 1er MOYEN.



2tes MITTEL. 2me MOYEN.



2tes MITTEL. 2me MOYEN.

2 Noten im Herauf- 2 im Herunterstrich.

Deux notes tirées et 2 poussées.



AIR FRANCAIS.

Allegro vivo.





3tes MITTEL.

Die lange und kurze immer im Herunterstrich.

3me MOYEN.

Toujours pousser la longue et la brève.

Allegretto.





4tes MITTEL.

Passagen, die so gespielt werden müssen, wie sie geschrieben sind: für jede Note ein Bogenstrich.

4me MOYEN.

Traits et motifs qui doivent être joués comme ils sont écrits, un coup d'archet à chaque note.

(7e Concerto de Viotti.)

Man streiche die kurze Note sehr lebhaft und leicht hinauf, und halte die Punktirte mit dem Herunterstrich.

Pousser la brève très vivement et très légèrement.
Soutenir la note pointée en la trainant.

Maestoso.



(Rondo du 12e Concerto de Viotti.)

Wie beim vorhergehenden Beispiel.

Poussez de même la brève très légèrement.
Soutenez la note pointée en la trainant piano.

Allegretto.



5tes MITTEL.

(Concerto de Kreuzer)

Man nehme die kurze Note sehr lebendig und leicht auf den Herunterstrich.

5me MOYEN.

Tirez la brève très vivement et très légèrement.

Rondo



ARPEGGIO's.

Arpeggio nennt man diese Strichart, weil man die Note im gebrochenen Accorde, wie bei der Harfe hört.

Art sie auszüfuhren.

1. Die gesprungenen Arpeggio's müssen im Allgemeinen mit der Mitte, ja selbst mit dem Ende (talon) des Bogens gemacht werden, damit die Töne gleichsam hüpfen.

ARPÈGES.

Les arpèges sont ainsi appelés parcequ'ils font entendre les notes d'un accord successivement, comme la harpe.

Manière les travailler.

1º Les arpèges doivent être faits, en général, du milieu et même du talon de l'archet lorsque leur caractère oblige à ce qu'ils soient sautillés.

Hat man einen Bogen, der an der Spitze etwas schwer ist, so fällt diese Bedingung weg, da die Spitze alsdann ohnehin leicht springt: doch bemerke man dass wenn man sich der Mitte oder des Talon's bedient, die Bewegung des Handgelenks, von den tiefen Saiten auf die Quinte, weniger gross und daher dieses Mittel vorzuziehen sei.

2. Für die Arpeggio's wird die grösste Biegsamkeit des Handgelenks erfordert, und man hüte sich, den Ellbogen oder Hinterarm zu bewegen, wenn die rechte Hand sich von tiefen Saiten auf die Quinte und umgekehrt bewegt.

3. Man spiele sie so gleich, als möglich.

4. Man markire in gewisse Arpeggio's besonders die tiefen Noten und spiele sie bei andern wieder weich u: voll.

5. Man suche durch sie eine frappirende Wirkung hevorzubringen, was geschehen kann, wenn man die tiefen Noten markirt, die andern piano spielt, und den Gesang in der Oberstimme hören lässt, indem man den Bogen verändert, oder die grösste Gleichheit in alle Arpeggio's trägt.

Quand on se sert d'un archet un peu lourd de la pointe, cette condition n'est pas nécessaire puisque la pointe rebondit alors facilement: il est à remarquer toutefois qu'en se servant du milieu ou du talon, le mouvement du poignet qui se fait des cordes basses à la chanterelle, est moins grand et que, par conséquent, ce moyen est préférable.

2º Il faut mettre dans les arpèges la plus grande souplesse de poignet et éviter la moindre participation du coude et de l'arrière bras qui doivent rester sans aucun mouvement direct, lorque la main droite revient des cordes basses à la chantarelle, et de la chanterelle aux cordes basses.

3º Donner la plus grande légèreté à la plupart d'entr'eux.

4º Marquer plus particulièrement les notes basses dans certains arpèges et les faire pleines et moëlleuses dans quelques autres.

5º Chercher en eux un effet, c'est-à-dire, quelque chose qui frappe par dessus tout le reste.

Cet effet peut être produit, en marqant les basses et faisant les autres notes piano, en faisant entendre le chant à la partie supérieure, en variant l'archet, ou enfin en mettant dans tout l'arpège la plus grande égalité.

BEISPIELE.

Die einfachsten Arpeggio's.

En voici des exemples:

ARPÈGES.

Arpèges les plus simples.



Wirkungen derselben. **Effets d'arpèges.**

(13 Concerto de Viotti.)

Man markire die hohe Note und gehe sogleich auf die tiefe über.

Marquer la note supérieure piquée et passer de suite à la note basse, sans intervalle.



(Concerto de F. de Kreutzer.)

Man markire die 2 hohen Noten stark und lebhaft.

Marquer vivement et fort les 2 notes supérieures.

Rondo Allegretto.



(8e Concerto de Rode.)

Man markire die tiefen Noten voll und spiele das 32tel und das folgende Achtel lebhaft und accentuirt.

Marquer les basses pleines et faire la triple croche vive et accentuée ainsi que la note suivante.

Moderato



(Air varié par Baillot. Oeuvre 24.)

In dem 1ten Theile markire man den Bass voll und bestimmt, die andern nehme man piano.

Im 2ten markire man die erste hohe Note sehr lebhaft und leicht und spiele die übrigen so piano als möglich.

Dans la 1e reprise, marquer la basse pleine et décidée et les autres notes pianissimo.

Dans la 2e reprise, jetter vivement et tres légèrement la 1e note supérieure, faire les basses et tout le reste si piano qu'on l'entende à peine.

Andante.

♩= 85. Très légèrement.



Alle Noten gleich und nett.

Toutes les notes très égales, et avec la plus grande netteté.



Alle Noten gleich und sehr leicht sowohl die geschliffenen als die staccirten.

Toutes les notes égales et très légères, soit coulées, soit piquées.



DIE SACCADE.

Es ist dies der feste und harte Druck des Bogens, den man bei 2 und 2, oder auch bei je 3 Noten, oft auch unregelmässig, gebraucht. Doch vermeide man allzugrosse Rauheit des Tones.

Im Orchester angewandt bringt die Saccade durch die Masse grossen Effect hervor. Bei der Violine allein gebraucht man sie, um Monotonie zu unterbrechen, um der Passage Energie zu geben, doch bemühe man sich, ihre natürliche Härte so viel als möglich durch Entschiedenheit des Druckes zu vermindern.

SACCADE.

La saccade est une secousse d'archet rude et prompte que l'on donne aux notes, généralement de deux en deux, de trois en trois etc. et quelquefois irrégulièrement c'est-à-dire sans symétrie.

Ce que l'on doit surtout éviter dans la saccade c'est la dureté, puisqu'elle est un premier effet de sa nature.

La saccade n'est bonne qu'autant qu'elle n'altère point la pureté du son;

La saccade, placee dans un trait d'orchestre, prend dans sa rudesse, par l'effet des masses, une plénitude de son que ne peut lui donner un seul instrument.

Dans le Violon solo, elle est destinée à rompre la monotonie, à relever le trait, à lui donner de l'énergie. Il faut s'attacher d'autant plus alors à corriger sa dureté naturelle que sa brusque opposition exige dans le coup d'archet un mouvement vif et tranchant qui rendrait bientôt le jeu sec et heurté, si l'on ne cherchait à fondre la saccade avec les autres notes du trait.

Saccadirte Bogenstriche.

Coups d'archet saccadés.

(24e Concerto de Viotti.)



Alle sf auf die 1te und 3te Note müssen weich und mit etwas längerem Bogen gespielt werden.

Tous les sf sur les 1e et 3e notes doivent être faits moëlleusement, en allongeant un peu l'archet.

(4e Concerto de Rode.)



Fester Druck, wie es der Autor selbst angegeben. Accent saccadé que lui donnait l'Auteur.



(Etude de Kreutzer.)



(5e Concerto de Baillot.)



Dieselbe Strichart mit Schleifen.

Coup d'archet saccadé en coulant.

(Air varie par Baillot. Oeuvre 20.)



BARIOLAGE.

Diese Art von Passagen haben das Eigenthümliche, dass sie einen Schein von Unordnung und Bizarrerie an sich tragen, indem die Noten nicht fortlaufend auf derselben Saite, wie Nº 1 oder die Töne E A und D nicht wie bei 2 und 3 auf derselben Saite, sondern abwechselnd mit festem Finger und leerer Saite, gespielt werden, (Siehe 4 u. 5) oder endlich indem man die Note der leeren Saite in einer Lage hören lässt, in welcher man den Finger aufsetzen muss.

BARIOLAGE.

On donne le nom de Bariolage à une espèce de passage qui présente une apparence de désordre et de bizarrerie en ce que les notes n'en sont point faites de suite sur la même corde: (voyez le 1er exemple.) ou en ce que les notes Mi La Ré sont faites, non comme dans les exemples 2 et 3 sur la même corde, mais alternativement avec un doigt appuyé et avec la corde à vide, (Voyez les exemples 4 et 5.) ou bien enfin en ce que l'on fait entendre la note à vide dans une position qui demanderait qu'on la fit avec un doigt. (Voyez l'exemple 6.)

Allegro.

Restez. 1.



2.

Gewöhnlicher Fingersatz.

Passages doigtés comme on les ferait ordinairement.



3.

4.

Dieselben Passagen.

Mêmes passages bariolés.



5.

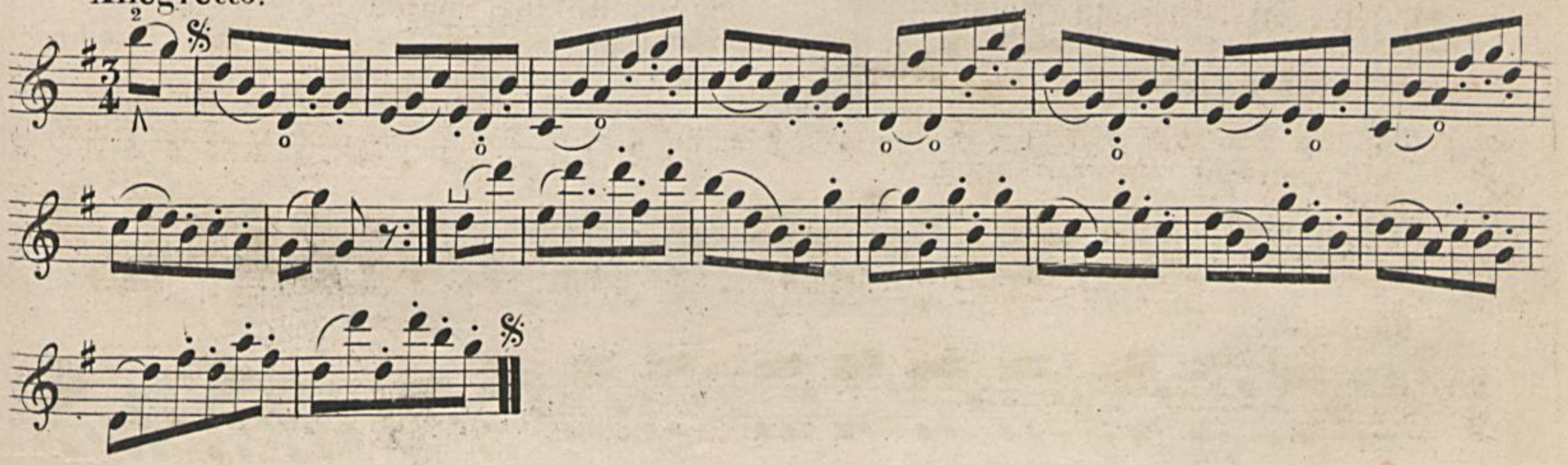
(Passage d'un Concert de Jarnowick.)

6.

(Trio du Minuetto d'Haydn, 66e Quatuor.)

Indiqué par l'Auteur.

Allegretto.



UEBUNG DER BARIOLAGEN.

Die Bariolage ist nicht immer vom Componisten vorgeschrieben, man bringe sie nur in solchen Passagen an, deren innerer Charackter es zulässt, also mehr wo in der Composition eine Leichtigkeit vorherrscht, und nicht in ernsten Sachen.

ETUDE DE BARIOLAGE.

Le bariolage n' est pas toujours indiqué; il ne faut s'en servir qu'avec beaucoup de réserve et seulement dans quelques passages qui se prêtent à ce changement de cordes et à ce mélange alternatif de notes faites avec le doigt et faites à vide. Il faut surtout consulter la nature du trait bien plus que la disposition des notes. En général, il ne convient que dans les morceaux d'un style léger, et il serait déplacé dans ceux d'un style sévère, où de pareils effets ne sont point admis.

Allegro.



STRICHARTEN VON BESONDEREN AUSDRÜCKEN.

COUPS D'ARCHET D'UNE EXPRESSION PARTICULIÈRE.

(2e. Caprice ou Etude de Baillot.)

Man accentuire die 1te Note jeder Triole und spiele die andern so leise als möglich.

Accentuer les 1es notes de chaque triolet et faire les 2 autres si piano qu'on les entende à peine.



(8e Caprice de Baillot.)

Man accentuire die 1te von je 2 Noten und lasse die 2te kaum hören.

Accentuer la 1re de deux en deux et faire entendre à peine la 2e.

Allegro con molta espressione ♩=112.

2.

Segue

rinf p rinf

(9e Caprice de Baillot)

Mit der Mitte des Bogens.

Du milieu de l'archet.

Allegro non troppo ♩=84.

3.

Segue

Segue

(10e Caprice de Baillot.)

Sehr leicht mit der Mitte des Bogens.

Très légerement du milieu de l'archet.

Allegro ♩=92.

4.

Segue

Auf dem Griffbrette, mit der Spitze, kaum hörbar bis zum Worte forte.

Sur la touche, de la pointe, et qu'on entende à peine, jusqu'au mot forte.

Presto agitato. 𝅗𝅥 = 112.

5.

ppp Coup d'archet très court. Sehr kurzer Bogenstrich.

p

forte

pp

mf *f* *cres* - - - - - - -

- - - - *ff*

VOM TON.

Man unterscheide beim Tone eines Instrumentes zweierlei: die Qualität oder Tonfarbe, und die Quantität oder Tonmasse.

Der schönste Klang ist der, welcher Zartheit mit Glanz vereint; die Violine besitzt alle Vortheile, die aus diesen beiden Eigenschaften entspringen. (Siehe Einleitung.)

Der Ton der Violine hängt zuförderst von ihrer Bauart ab; der Spieler aber modificirt ihn so, dass er das Verdienst des Verfertigers theilt, indem er den Ton des Instruments belebt und so für allen nur erdenklichen Ausdruck zu behandeln weiss.

Man strebe daher, aus dem Instrumente volle kräftige und markige Töne zu ziehen, ohne jedoch zu vergessen, dass Zartheit und Sanftheit der Kraft beigegeben werden müssen. Die Kraft muss für Contraste und besondre Effecte, welche diese Art von Gewalt erfordern, aufgespart werden, während Zartheit und Grazie die beiden Mittel sind, die man immer anwenden muss, um zu rühren und zu ergreifen.

Der Ton wird durch die Art, wie die Saiten in Schwingung gesetzt werden, hervorgebracht. Man wird sich erinnern, dass man den Bogen paralell mit dem Stege führen müsse, um einen reinen Ton zu gewinnen. Die Genauigkeit hiebei trägt zu seiner Reinheit bei und erhöht seine Intensität, weil ein richtiger Ton alle seine consonnirenden Töne mit erklingen lässt.

Die Rundung des Tones, welche Folge der gleichmässigen Schwingung der Saiten ist, ist die Basis des sogenannten breiten Spiels, und dieses besteht darinn, die Dauer des Tones, mit der Länge des Bogens, in ein richtiges Verhältniss zu bringen, welches dem Werthe der Noten und der Grossartigkeit des Spieles angemessen ist.

Man könnte es kaum anders bezeichnen, als die Verbindung des langsamen und raschen Spieles. Im Adagio ist es mehr, als das gewöhnliche Zurückhalten, im Allegro mehr als die gewöhnliche Lebhaftigkeit des Bogens, doch mit stetiger Vibration, die den Schwung des Bogens zurückhält und ihn, was er an Länge verliert, an Schwere gewinnen lässt.

Man verwechselt zuweilen den langen Bogenstrich, mit dem breiten Spiele. Dieser lange Bogenstrich jedoch ist, an unrechter Stelle angebracht, nicht die wahre Grossartigkeit, da es oft nur sehr wenig des Bogens bedarf, um die erhabendsten Ideen grossartig vorzutragen.

SON.

On distingue deux choses dans le son d'un instrument, la qualité ou le timbre, et l'intensité ou le degré de force.

Le plus beau timbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat: le Violon possède tous les avantages qui résultent de ces deux qualités. (Voyez l'introduction.)

Le son d'un Violon dépend d'abord de sa construction, mais celui qui le joue le modifie tellement ensuite, qu'il partage le mérite du facteur, en vivifiant le son inerte de l'instrument et en donnent ainsi à son timbre toute l'expression dont il est susceptible.

Il faut donc s'attacher à en tirer des sons pleins, forts et moëlleux, mais sans oublier que la douceur et la délicatesse doivent accompagner la grandeur; la force doit être réservée pour les contrastes ou les effets particuliers qui exigent l'emploi de ce genre de puissance, tandis que la douceur et la grâce sont moyens qu'il faut habituellement employer pour émouvoir et persuader.

Le son est produit par la manière dont on met les cordes en Vibration. (Voyez Pag. 117.) On a vu qu'il fallait avoir le plus grand soin de tirer toujours l'archet parallèlement au chevalet pour obtenir un son pur. La justesse contribue également à la pureté du son et en augmente l'intensité en ce qu'une note juste fait résonner les notes qui lui sont consonnantes.

La rondeur du son, c'est-à-dire la manière de faire vibrer la corde aussi également qu'il est possible, est le principe de ce qu'on appelle largeur dans le jeu.

Cette largeur consiste à proportionner la durée des sons et l'étendue de l'archet à la valeur des notes et à la grandeur du style.

Elle se manifeste en même temps et par une force de retenue et par une impulsion d'archet. On ne saurait autrement la définir qu'en disant, qu'elle est un composé de lenteur et de vitesse. (Voyez Pag. 117.) Dans l'adagio, c'est un peu plus que la retenue ordinaire; dans l'allegro, c'est plus que la vitesse accoutumée de l'archet, mais avec continuité de vibration, qui semble retenir cet élan d'archet et lui rendre en largeur ce qu'il donne en étendue.

Il arrive quelquefois de confondre la longueur du coup d'archet avec la largeur du jeu. Cette longueur, quand elle est déplacée, n'est point la véritable grandeur, elle n'en est que la charge, tandis qu'il suffit le plus sou-

„Um die grösste Intensität des Tones zu erhalten, vorausgesetzt, dass die Entfernung des Bogens vom Stege und der Druck desselben sich gleich bleiben, muss man den Bogen bei den tiefen Tönen langsamer führen, als bei den hohen; dies ist das Hauptprinzip. Wenn man aber den Druck des Bogens und seine Entfernung vom Stege ändert, so gewinnt man auch sehr intensive hohe Töne, sobald die Saite sehr nahe beim Stege angegriffen wird. Es scheint also, dass zwischen der Rauheit der Haare und der Schnelligkeit des Bogens, so wie der Menge der Schwingungen der Saite, eine gewisse Verbindung statt findet, und dies ist ganz wahr: denn wenn man den Bogen sehr rasch und mit grosser Leichtigkeit über die Saite führt, so erhält man gewöhnlich, statt des eigentlichen Haupttones einer Saite, die hohe Octave desselben; und ist die Saite lang, oft sehr hohe Flageolettöne, wie die Duodezime und die zweite und dritte Octave."

„Einige Versuche des berühmten Mathematikus Daniel Bernouilly ausgenommen, bietet die Wissenschaft in Bezug auf Erklärung dieser eigenthümlichen Erschütterungen, nichts Positives." (S. Mémoire de M. Savart.)

STARK AUSGEHALTENE TÖNE.

Anm. Da wir aus dem Artikel vom Detaché Beispiele aller Arten von lebhaften Bogenstrichen gegeben haben, so werden wir hier blos vom langsamen Bogenstrich sprechen.

Um den Ton auszuhalten:

ziehe man den Bogen stark von einem Ende zum andern, mehr oder weniger langsam, je nachdem das Tempo ist.

Man vermeide es, eine Veränderung des Bogenstriches oder einen plötzlichen Stoss mit der Spitze oder dem Bogenende hören zu lassen; man drücke die Stange fest mit dem Daumen, wenn das Bogenende dem Stege nahe kommt, damit es nicht schwer auf der Saite liege; sobald man einen neuen Strich mit der Spitze beginnt, mache man die Hand leichter, um den Anfang des Heraufstriches nicht zu bemerkbar zu machen.

Je nachdem man mit dem Bogen gegen die Spitze komt, drücke man den Finger fest gegen die Stange; dadurch erhält der Ton einen gleichen Grad von Intensität während der ganzen Dauer der Note.

vent de peu d'étendue d'archet pour rendre avec largeur les pensées les plus élevées.

«Pour obtenir la plus grande intensité de son possible, toutes choses étant égales d'ailleurs, c'est-à-dire, la distance du crin au chevalet et la pression étant la même dans tous les cas, il faut tirer l'archet plus lentement pour les sons graves que pour les sons aigus: voilà le principe général. Mais si l'on fait varier la pression de l'archet et sa distance au chevalet, on pourra obtenir des sons aigus très intenses lorsque la corde sera attaquée très près du chevalet lui même. Il paraitrait donc, qu'il existe un raport déterminé entre le nombre des asperités des crins et la vitesse imprimée à l'archet, ainsi qu'avec le nombre des vibrations de la corde, et cela est si vrai, que si l'on promène avec légèreté l'archet très rapidement sur une corde, au lieu d'en tirer le son fondamental on en obtient ordinairement l'octave aigüe, et même, lorsque la corde est longue, des harmoniques souvent très élevées, telles que la 12e, la double et triple octave.»

«Mais, à l'exception de quelques tentatives faites par le célèbre géomètre Daniel Bernouilly, en vue d'analyser les particularités de ce genre d'ébranlement, la science ne donne aucun renseignement positif sur cette question» (Mémoire de Mr Savart.)

SONS SOUTENUS FORT.

Nota. Des exemples de toutes les espèces de coups d'archet vifs étant donnés dans l'article du détaché, le coup d'archet lent est le seul dont nous parlerons ici.

Pour soutenir le son:

Trainez l'archet fort, d'un bout à l'autre, avec plus ou moins de lenteur, selon le mouvement.

Evitez que l'on entende le changement de l'archet ni la moindre secousse soit au talon soit à la pointe; à cet effet, serrez la baguette avec le pouce lorsque le talon s'approche du chevalet pour empêcher qu'il ne pèse sur la corde, et lorsque le changement de l'archet se fait à la pointe, allégez la main avec vitesse pour que le commencement de la note poussée ne soit pas entendu.

Augmentez la pression des doigts contre la baguette à mesure que l'archet arrive vers la pointe, vous obtiendrez ainsi un son dont le degré d'intensité sera absolument le même pendant toute la durée de la note.

Gleichmässig ausgehaltene Töne von einem Ende des Bogens bis zum Andern.

(55e Quatuor d'Haydn.)

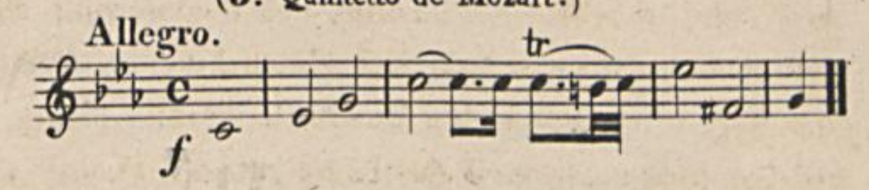


LEISE AUSGEHALTENE TÖNE.

Man fahre mit dem Bogen sehr leicht über die Saite hin und überlasse ihn seiner eigenen Schwere, indem man aufhört, ihn zu drücken, sobald er sich der Spitze nähert. Im Übrigen gelten die obigen Bemerkungen, um das Absetzen beim Herauf- und Herunterstrich zu vermeiden.

Son soutenu également d'un bout à l'autre de l'archet.

(3e Quintetto de Mozart.)



SONS SOUTENUS PIANO.

Tenez l'archet très légèrement sur la corde et abandonnez-le à son propre poids, en cessant de le serrer à mesure qu'il approche de la pointe. Mêmes observations d'ailleurs pour éviter qu'on n'entende aucun changement aux extrêmités de l'archet.

(5e Quintetto de Beethoven.)



ANGESCHWELLTE TÖNE.

Man vermehre die Kraft des Tones bis zur Spitze, oder wenn man im Hinaufstrich anfängt, bis zum Ende in gleichmässig allmähliger Progression.

SONS ENFLÉS.

Augmentez la force du son d'une manière insensible jusqu'à la pointe, ou jusqu'au talon de l'archet, si l'on commence en poussant.



ABNEHMENDE TÖNE.

Man fange etwas stark und markig an, ohne doch das Angreifen der Saite hören zu lassen, und vermindere allmählig die Kraft des Tones gegen das Ende der Note, oder auch von der Spitze nach dem Ende des Bogens zu.

SONS DIMINUÉS.

Commencez un peu fort, et moëlleusement, mais sans faire entendre l'attaque de la corde, diminuez peu à peu la force du son en approchant de la fin de la note, ou diminuez cette force, de la pointe au talon de l'archet.

(4e Trio de Baillot.)



GEZOGENE TÖNE.

Man fange so leise als möglich an, vermehre allmählig die Kraft des Tones gegen die Mitte des Bogens zu, und vermindere sie eben so, bis der Ton sich verliert.

SONS FILÉS.

Commencez le plus piano possible.

Augmentez par degré la force du son jusqu'au milieu de l'archet.

Diminuez la de même jusqu'à ce que le son se perde.

Sehr langsam gezogene Töne.
Sons filés très lentement.



Um in dieser sehr schwierigen Art des Bogenstriches eine Meisterschaft zu erlangen, theile man jededer ganzen Noten in 16 Sechzehntheile nach N° 50. Mtr. v. Maelzel ab, vermehre die Kraft des Tones im Verhältniss der zunehmende Zahl bis 8, wo der Ton seine grösste Intensität erhalten muss, und vermindere allmählig diese Kraft bis zum Ende nach eben demselben Verhältnisse der Zahlen bis zu 1.

Pour parvenir à se rendre maître de l'archet dans ce genre de difficulté il faut:

Diviser chacune de cès rondes en 16 doubles croches au N° 50 du métronome de Maelzel:

Augmenter la force du son à proportion de l'augmentation des nombres jusqu'à la moitié de la mesure où le son doit arriver à sa plus grande intensité.

Diminuer graduellement cette force jusqu'à la fin, dans la même proportion inverse.

EXEMPLE. ♪ = 50.



Beispiele von gezogenen Tönen in verschiedenem Tempo.

Exemples de sons filés dans divers mouvemens.

Adagio ♪ = 66. (18e Concerto de Viotti.)



Man wendet die gezogene Töne im Allegro und in einigermassen schnellen Passagen an.

Les sons filés s'emploient également dans l'allégro et dans les traits qui ont quelque vitesse.

EXEMPLES.

Allegro moderato ♩ = 126. (4e Concerto de Baillot. Oeuvre 10.)



Allegro moderato. 𝅗𝅥 = 66. (1er Concerto de Baillot.)



Moderato. ♩ = 104. (5e Caprice de Rode.)



BESONDERE ÜBUNGEN
für die gezogenen Töne.

Es giebt sicher keinen Schüler, dem man nicht das Ziehen des Tones, so wie das Üben der Scalen empfiehlt; wenn man ihnen aber nicht die Art zeigt diese Dinge zu studiren, so werden nur wenige den Muth haben, sie zu beginnen; noch weniger, sie fortzusetzen. Man übt in der Regel die gezogenen Töne nur bei Scalen ohne Begleitung, oder bei einzelnen getrennten Noten. Es ist allerdings schwer, die Ungeduld bei diesen langsamen Uebungen zu überwinden; doch würde es von wenig Beständigkeit und Lust zeigen, wollte man deshalb es aufgeben Herr derselben zu werden, und es bedarf dieser beiden Eigenschaften, um in einer Kunst Tüchtiges zu leisten, die stets ebensoviel Leidenschaft für die Ausführung, als Beharrlichkeit im Studium erfordert. So würde dann, wie schon gesagt, der Mechanismus im Üben sich selbst nicht genügen, er muss vom Gefühle unterstützt werden.

Man füge zu jenen Übungen, deren Trockenheit die Geduld auf eine heilsame Probe stellt, und von denen wir zu Anfange dieses Artikels einige Beispiele gegeben haben, auch die Scalen in ganzen Noten in der ersten Lage; der begleitende Bass, wird diese Übung zu einer eben so nützlichen als angenehmen machen.

Uberdies werden auch einige interessante Etuden, an welchen Fantasie und Gemüth Theil nehmen können, eine gute Übung für die gezogenen Töne sein und dem Schüler leichter jene Gewalt über den Bogen, jenen Zauber in den Nuancen, die oft nur eines einzigen Tones bedürfen, um die Seele zu rühren verliehen.

Für diesen Zweck haben wir folgende Stücke zu Beispielen gewählt. Ihr unbestimmter, doch zarter Ausdruck, der hirtenartige Charakter der Schweizerlieder (Kuhreigen) das lange Aushalten der Schlüsse, die sich in den Bergen verlieren, scheinen uns ganz geeignet für dieses Studium. Diese Übung, gewährt, ihrer Natur nach, den Reiz der Schwärmerei, jenes Seelenzustandes, dessen Anfang man so wenig wie sein Ende bestimmen kann, und die ein köstliches Gefühl wird, wenn ein Ton, ein einziger Accent, die Gedanken sogleich nach einem Gegenstande richtet, dessen Bild in dem Gemüthe liegt, und es durch die Saitenschwingung mit unseren höchsten Empfindungen harmonirt.

ÉTUDES PARTICULIÈRES
pour les sons filés.

Il n'est point d'élèves auxquels on ne recommande de filer des sons, de même qu'on leur dit: faites des gammes; mais si on ne leur indique pas clairement la manière de travailler ces sortes d'études, il en est peu qui aient le courage de les entreprendre et surtout de les continuer. On ne s'exerce, en général, à filer des sons que sur des gammes sans accompagnement ou sur des notes isolées. Il est difficile de vaincre l'ennui que ne manque jamais de faire naître la lenteur inhérente à l'étude de cette espèce de coup d'archet: cependant, renoncer pour cette raison aux moyens de s'en rendre maître serait avoir peu de constance, peu de force de volonté, et l'on doit posséder ces deux qualités, pour réussir dans un art qui demande toujours autant de passion dans la pratique d'opiniâtreté dans le travail. Or, comme on l'a déjà dit, le mécanisme, dans l'étude, ne saurait se suffire à lui même, il a besoin d'être aidé par le sentiment.

Aux leçons dont la sécheresse met la patience à une épreuve salutaire et dont on a donné un exemple au commencement de cet article, on aujoutera les gammes en rondes à la première position, la basse qui les accompagne, en développant le sentiment de l'intonation sous le rapport harmonique, ainsi qu'on l'a vu dans la manière de travailler, rendra cette étude aussi agréable qu'utile.

De plus, quelques études fleuries auxquelles l'imagination et le cœur puissent prendre part, exciteront également les élèves à exercer les sons filés et leur feront obtenir plus facilement cette puissance de retenue, cette magie des nuances qui n'a souvent besoin que d'un seul son pour prendre un si grand empire sur l'âme.

C'est dans cette vue que nous avons choisi pour exemples les morceaux suivans: leur expression vague, mais tendre, le caractère pastoral des airs suisses appelés ranz des vaches, les longues tenues de leurs finales qui se prolongent dans les vallées et se perdent dans les montagnes, nous semblent propres à favoriser particulièrement l'étude dès sons filés. Cette étude, par sa nature, s'applique d'elle même, au charme de la rêverie, situation de l'âme dont on ne saurait déterminer ni le commencement ni la fin, et qui devient un sentiment délicieux lorsqu'un son, un seul accent, donnant une direction à la pensée, la fixe tout à coup sur un objet dont l'image est dans le cœur, et faisant vibrer la corde sensible, se met en harmonie avec nos affections les plus chères.

AIR ANCIEN.

Larghetto.

1.



KUHREIGEN.

aus dem Dict. der Mus. v. Rousseau.

2.



EIN ANDERER KUHREIGEN

wie ihn Viotti in den Schweizerbergen gehört und aufgezeichnet hat.

3.



SYNCOPIRTE TÖNE.

„Die Syncope ist die Verlängerung eines auf dem „schlechten Takttheil begonnenen Tones nach dem guten „Takttheil, jede syncopirte Note trägt daher immer ihren Ac„cent auf dem leichteren Tacttheil." (Dictionaire de musique moderne von Castil-Blaze.)

RANZ DES VACHES

(Tiré du Dict. de musique de J. Rousseau.)

AUTRE RANZ DES VACHES.

Tel que Viotti l'a entendu dans les montagnes de Suisse.

(Notices de Mr. Fayolle sur Corelli, Tartini, Viotti, etc.)

SONS SYNCOPÉS.

«La syncope est un prolongement sur le temps fort «d'un son commencé sur le temps faible: ainsi toute no«te syncopée est à contre temps et toute sorte de no«tes syncopées est une marche à contre temps» (Dictionnaire de musique moderne de Mr. Castil-Blaze.)

Man führt die Syncopen auf 3erlei Arten aus:

1. indem man die Note anschwellt und die Bogenbewegung bis zum Ende, jedoch mit Leichtigkeit beschleunigt.

On exécute les syncopes de trois manières:

1º En enflant la note et accélérant le mouvement de l'archet jusqu'à la fin de cette note, mais légèrement.

(Rondo du 29e Concerto de Viotti.)

EXEMPEL.



Bei dieser Art von Syncope achte man darauf die Note nach dem kleinen mit ≺ oder *sf* bezeichnetem Stosse, sehr leise zu ziehen, um Rauheit zu vermeiden. Man spiele sie wie einen rasch gezogenen Ton, dessen Mitte etwas markirt und dessen Ende beschleunigt wird.

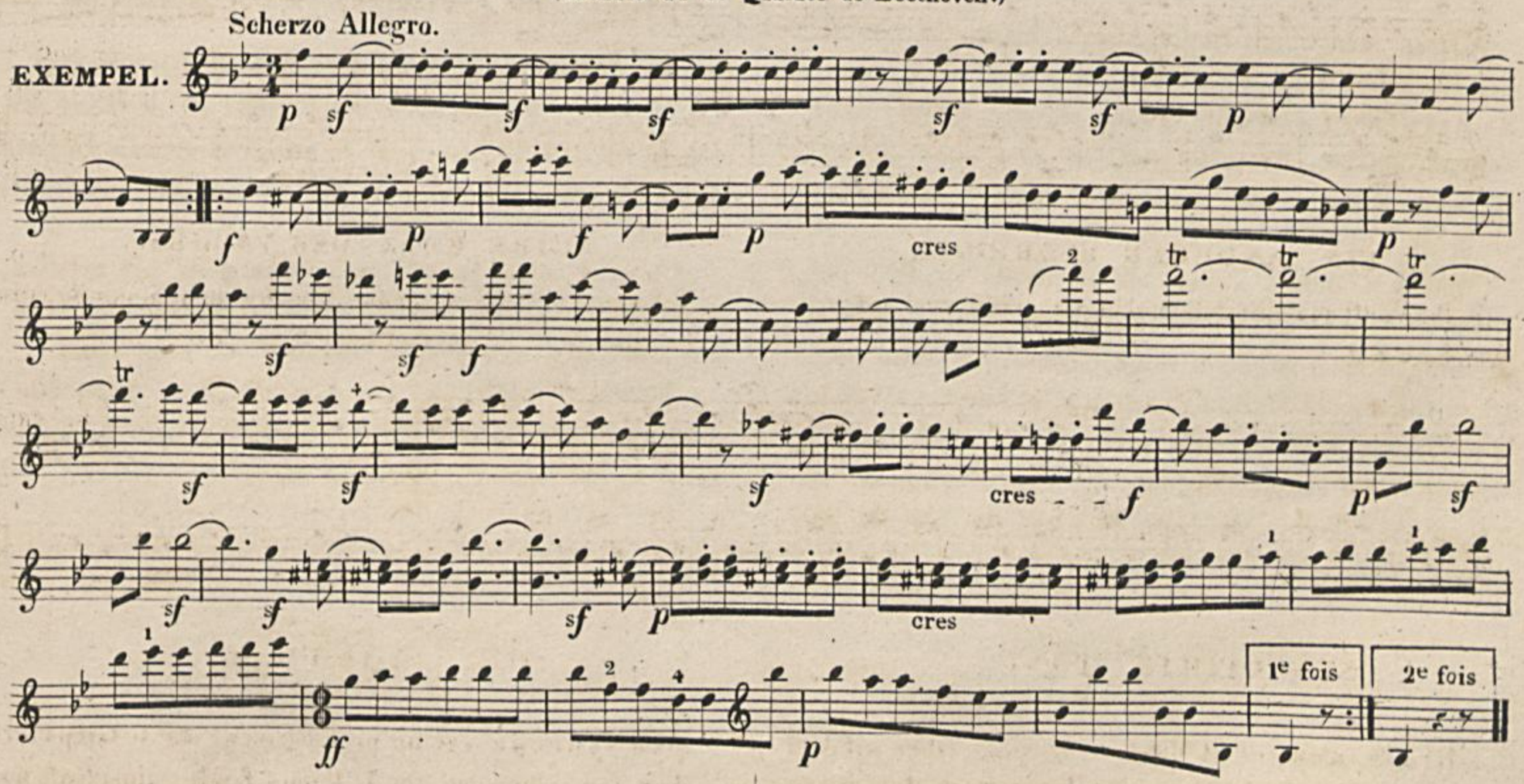
2. Die 2te Art besteht darin, den Ton promt anzugeben und ihn unmittelbar darauf schwinden zu lassen.

Dans cette espèce de syncope il faut avoir soin de traîner la note très piano après la petite secousse marquée par cet angle ≺ ou par le signe équivalant *sf*, afin d'éviter la dureté qui serait le résultat de la saccade terminée brusquement. Cette syncope doit être faite comme un son filé dans la vitesse, mais dont le milieu serait un peu marqué et la fin très précipitée.

2º La seconde manière de syncoper est d'attaquer la note et de laisser eteindre le son immédiatement après l'attaque.

(Menuet du 6e Quatuor de Beethoven.)

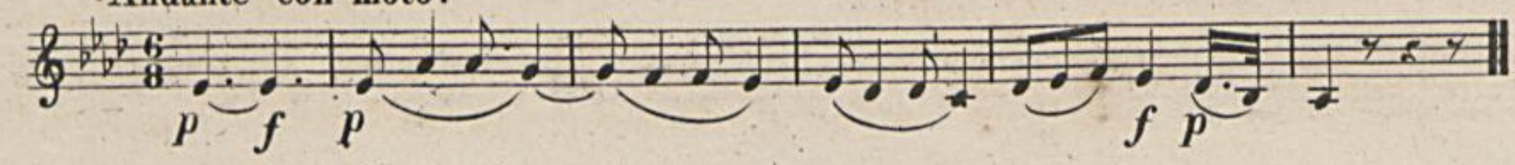
EXEMPEL.



3. Es giebt Stellen, deren Charakter es erfordert, die Syncope ohne besonderes markiren zu machen, indem dem Bass überlassen bleibt das tempo zu markiren.

3º Il y a d'autres morceaux de musique dont le caractère exige que l'on syncope en faisant les notes égales sans aucune saccade in aucune nuance particulière à la note, laissant à la basse à marquer les temps.

Andante con moto. (4e Quatuor de Mozart.)



EINE ANDERE GATTUNG SYNCOPE, temps dérobé oder tempo rubato genannt.

Es giebt eine Art, durch Syncopen die guten und schlechten Tacttheile zu verwechseln, diese Art nent man tempo rubato oder disturbato, die, selten angebracht, von grosser Wirkung ist. Sie drückt eine heftige Bewegung aus, und nur wenige Componisten haben sie bezeichnet; es bleibt dem Spieler überlassen, sie anzuwenden, wie es der Augenblick ihm eingiebt, und er muss Gebrauch davon machen, als geschähe es wider seinen Willen, indem die Unruhe, die der Charakter des Stückes in ihm erregt, gewissermassen eine scheinbare Taktlosigkeit herbeiführt. Wir sagen scheinbar, da er immer ein gewisseres Accentuiren beobachten muss, welches ihn in den Grenzen der Harmonie dieser Stellen zurückhält, und ihn, sobald es Zeit ist, wieder in den bestimmt und fest markirten Takt zurückführt. Man kann hier die Bemerkung anwenden: dass eine schöne Regellosigkeit

oft von guter Wirkung in der Kunst sei.

Diese scheinbare Regellosigkeit wird gefallen, sogar für schön befunden werden; man wird sie als einen Kunsteffect betrachten, wenn sie ihre Quelle in einer geistreichen Beschäftigung hat und wenn der vortragende Künstler sie ohne allen äusseren Zwang hervorbringt.

Man kann dieses Kunststück allenfalls sichtbar notiren, allein wie alle leidenschaftlichen Accente, wird es wenn auch noch so genau vorgezeichnet, viel beim Vortrage von seiner Wirkung verlieren, so lange es nicht durch innere Wärme belebt wird.

Wir geben einige Beispiele, um seinen Gebrauch zu zeigen, aber auch zugleich die Verhütung des Missbrauchs zu empfehlen.

AUTRE ESPÈCE DE SYNCOPE appelée temps dérobé.

Il est une manière d'altérer ou de rompre la mesure qui tient de la syncope, et que l'on appelle tempo rubato ou disturbato, temps dérobé ou troublé. Ce temps dérobé est d'un grand effet, mais il deviendrait par sa nature, fatigant et insupportable, s'il était souvent employé. Il tend à exprimer le trouble et l'agitation, et peu de compositeurs l'ont noté ou indiqué; le caractère du passage suffit en général pour pousser l'écutant à l'improviser d'après l'inspiration du moment. Il ne doit, pour ainsi dire, en faire usage que malgré lui, lorsqu'entraîné par l'expression, elle l'oblige à perdre, en apparence, toute mesure et à se délivrer ainsi du trouble qui l'obsède. Nous disons qu'il ne perd la mesure qu'en apparence, c'est-à-dire, qu'il doit conserver une sorte d'aplomb qui le retienne dans les limites de l'harmonie du passage, et qui le fasse rentrer à propos dans la mesure exacte des temps. C'est ici le cas d'appliquer cette observation:

Souvent un beau désordre est un effet de l'Art.

Ce désordre sera donc de nature à plaire, même à être trouvé beau; il deviendra un effet de l'art s'il est le résultat du travail et de l'inspiration, et si l'artiste l'emploie sans être obligé de penser aux moyens dont il se sert.

On peut noter, jusqu'à un certain point cet artifice, mais, comme tous les accens passionnés, il perdra beaucoup de son effet à être exécuté de sang froid.

Nous ne donnons ici des exemples de ce genre d'accent que pour éclairer sur son usage et pour empêcher ainsi l'abus que l'on pourrait en faire.

TEMPO RUBATO,

wie es der Autor selbst angegeben.

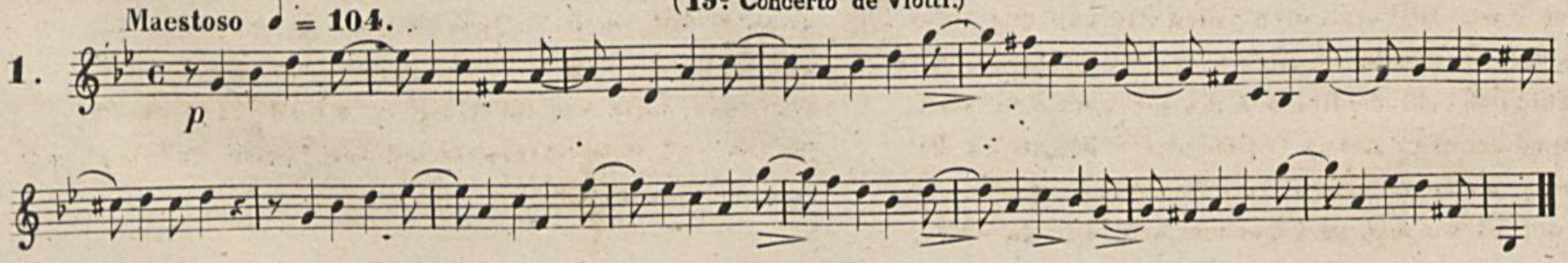
TEMPS DÉROBÉ.

Passage tel que l'auteur l'a noté.

(19e Concerto de Viotti.)

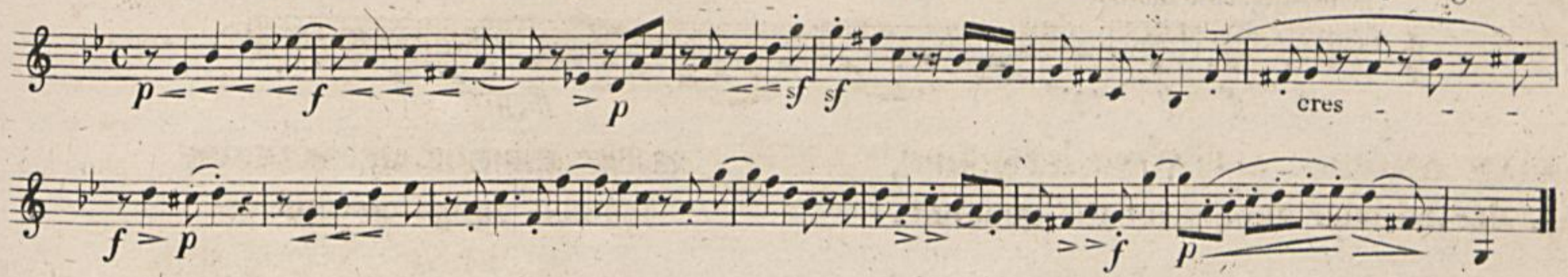
Maestoso ♩ = 104.

1.

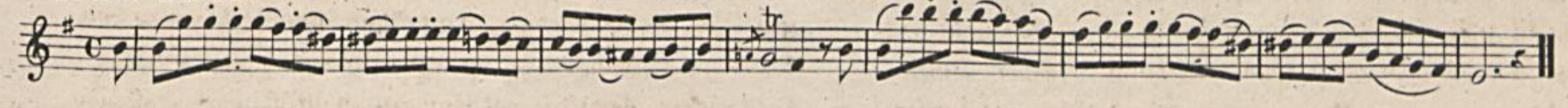


Darstellung seiner Ausführung.

Apperçu de la manière de rendre ce passage.



Presto ♩ = 116 (18e Concerto de Viotti.)



Man kann diese Stelle, bei der letzten Wiederhohlung in diesem Rondo, wie folgt, spielen.

Apperçu de la manière dont ce passage peut être rendu la dernière fois qu'on le répète dans ce rondo.

Presto



UNDULIRENDE ODER WELLENARTIGE TÖNE.

Es giebt verschiedene Arten, sie zu spielen, man wird sie am beste ausführen:

1. Wenn man den Bogen allmählig auf die Saite drückt, diesen Druck eben so vermindert, diese Bewegung mehr oder weniger schneller und langsamer wiederhohlt.

2. Wenn man mit der linken Hand schwingende Bewegungen macht, welche sich dem auf der Saite befindlichen Finger mittheilen.

3. Wenn man beide Mittel zu gleicher Zeit anwendet.

1.

VON DER UNDULATION die durch den Bogen verursacht wird.

Man führe den Bogen anfangs langsam und schwach über die Saite, dann stärker und vermindere allmählig den Druck, die Schwingungen werden im Verhältniss mit diesem Drucke oder Schnelligkeit des Bogens an Intensität zu- oder abnehmen, so entsteht durch die stärkere oder schwächere Erzitterung der Saite eine wellenartige Bewegung des Tones, wenn man das Erzittern vermittelst der Biegsamkeit der Bogenstange häufig verursacht, dieser Gebrauch des Bogens wird mit ~ oder ⌒ bezeichnet.

Diese Undulation, wenn sie blos durch den Bogen erzeugt wird, giebt einen ruhigen Ausdruck, da sie meistens im langsamen Tempo und auf leeren Saiten vorkommt, und anderseits dadurch, dass, indem ein Finger auf der Saite fest und unbeweglich ruht, die Reinheit des Tones erhalten wird, während bei einer andern Gattung der wellenartigen Bewegung, die Reinheit des Tones für einen Augenblick gefährdet ist, wie man im folgenden Artikel sehen wird.

SONS ONDULÉS.

Il y a diverses manières d'onduler le son, on y parvient:

1º En appuyant l'archet sur la corde par degrés, diminuant de même cet appui et répétant ce mouvement avec plus ou moins de vitesse, plus ou moins de fréquence.

2º En donnant à la main gauche un léger balancement ou tremblement qui se communique au doigt posé sur la corde.

3º En employant ces deux moyens à la fois.

1.

ONDULATION PRODUITE PAR L'ARCHET.

Passez l'archet sur la corde, lentement et faiblement d'abord, plus fort en suite, et diminuez peu à peu son appui, les vibrations augmenteront et diminueront d'intensité en proportion de cet appui ou de la vitesse de l'archet, il résultera, de cette plus ou moins grande amplitude d'oscillation de la corde, une ondulation dans le son, si vous rendez cette ondulation fréquente en faisant un peu fléchir la baguette, et en lui donnant une espèce de palpitation que l'on indique par ce signe ~ ou par celui ci ⌒.

L'ondulation, produite par l'archet seulement, est d'une expression calme et pure parce que, d'une part, elle se fait en général dans les mouvemens lents ou modérés, et sur une corde à vide, et que de l'autre, lorsqu'on la fait, un doigt étant posé sur la corde et restant immobile, la justesse de la note conserve la fixité, tandisque, dans une autre espèce d'ondulation, cette justesse est momentanément altérée, comme on le verra dans l'article suivant.

(75e Quintetto de Bocherini.)



UNDULATION
welche durch die linke Hand verursacht wird.

Man setze einen Finger auf die Saite, hebe die 3 andern auf und lasse die linke Hand mehr oder weniger schweben, so dass das Zittern derselben sich dem aufgesetzten Finger mittheile. Mittelst dieses leichten Zitterns geht der Finger, der immer auf derselben Note liegen bleibt bald ein wenig zurück, bald vorwärts und die Saite erzeugt so jene wellenartige Bewegung, deren Effect ungefähr der hier bezeichnete ist.



Diese Bewegung erzeugt, je nachdem sie mehr oder weniger langsam gemacht wird, einen belebten, zarten, zuweilen auch pathetischen Ausdruck; dies Schweben der Hand benimmt dem Tone jedoch augenblicklich seine Reinheit. Um dem Ohre nicht wehe zu thun, spiele man zu Anfang den richtigen und reinen Ton deutlich. Wenn die Undulation am rechten Orte angewand wird, so erhält das Instrument viel Aehnlichkeit mit der Stimme, wenn diese sehr bewegt ist, und ist von grosser Wirkung, während sie zu häufig, und am unrechten Platze angebracht, die Melodie entstellt und dem Styl der so kostbaren Naivetat benimt, welche von so hohem Reiz in der Kunst ist.

Viotti machte in folgenden Beispielen Anwendung von Undulation.

Viotti benutzte die Ondulation nach beschriebener Art in folgenden Beispielen:

ONDULATION PRODUITE
par la main gauche.

Posez un doigt sur la corde, tenez les 3 autres doigts levés, et faites balancer la main gauche d'une seule pièce, dans un mouvement plus ou moins modéré, de manière à ce que cette vacillation ou ce tremblement de la main se communique au doigt posé. Au moyen de ce léger tremblement le doigt, restant toutefois sur la même note, avance et recule un peu, et la corde, alternativement raccourcie et remise dans son premier état par ce mouvement, donne au son une ondulation, dont voici à peu près l'effet.

Cette ondulation, produite avec plus ou moins de lenteur par le doigt, est d'une expression animée, tendre et quelquefois pathétique; mais le balancement du doigt altère momentanément la justesse du ton. Pour que l'oreille n'en souffre point et en soit aussitôt consolée, il faut commencer et finir par faire entendre le ton juste et pur. L'ondulation placée avec discrétion, donne au son de l'instrument beaucoup d'analogie avec la voix, lorsqu'elle est fortement émue. Ce moyen d'expression est très puissant, mais s'il était souvent employé, il aurait bientôt perdu la vertu d'émouvoir et n'aurait plus que le dangereux inconvénient de dénaturer la mélodie, et de faire perdre au style cette précieuse naïveté qui fait le plus grand charme de l'art en ce qu'elle tend toujours à le rappeler à sa simplicité primitive.

Viotti employait l'ondulation de la manière indiquée dans les exemples suivans:

(19e Concerto de Viotti.)



Man ersieht aus diesem Beispiele, dass die Undulation mit dem Bogen und dem Finger zugleich erzeugt werden kann; der Bogen jedoch wirkt hier nur für die einfache Undulation, d.h. für die, welche bei Anwendung des crescendo, forte und diminuendo eines Tones entsteht, während die Bewegung des Fingers die Undulation länger fortsetzt um allenfalls Schwebungen (für jedes Sechzehntheil Eine) erzeugt, ohne dass man jedoch diese Abtheilungen ängstlich abmisst.

On voit par l'exemple ci-dessus que l'ondulation peut être produite à la fois par le mouvement du doigt et par celui de l'archet, mais ce dernier n'agit que comme ondulation simple, c'est-à-dire telle qu'elle à lieu dans le son filé crescendo, forte et diminuendo, tandis que celle qui est occasionnée par le mouvement du doigt est fréquente et peut comporter ici à peu près quatre balancemens, un pour chaque valeur de double croche, mais sans qu'ils soient sensiblement mesurés.

EXEMPEL.



Minuetto commodo. (15e Quatuor de Viotti.)



UNDULATION

die durch den Bogen und Finger zugleich entsteht.

Hiebei sind Bogen und Finger zu gleicher Zeit thätig und zwar lebhafter, als in den 2 vorigen Arten.

ONDULATION PRODUITE SIMULTANÉMENT

par le mouvement de l'archet et par le mouvement du doigt.

Dans cette ondulation le doigt et l'archet agissent ensemble et plus vivement que dans les deux espèces précédentes.

(Chasse de Leclair, 9e Sonate, 3e livre, Oeuvre V.)



In gewisser Geschwindigkeit würde diese Art von Bewegung unleidlich sein, daher wende man sie bei mehreren aufeinanderfolgenden Noten nicht an, sondern nur bei langen Noten, oder wenn dieselbe Note wiederhohlt wird; hier wird sie von gutem Erfolg sein.

Man hüte sich, sie mit einer gewissen Weichheit zu machen, da alsdann das Spiel veraltet erscheint; eben so vermeide man Rauheit, welche der Anmuth und Leichtigkeit schadet; überhaupt enthalte man sich aus dem Zittern der linken Hand eine Gewohnheit zu machen, da es denn eine Manier und zwar eine unangenehme wird.

KLANGFARBE UND CHARAKTER
der vier Saiten der Violine.

Unabhängig von der Klangfarbe welche der Violine als Instrument überhaupt, ferner nach ihrem verschiedenartigen Bau eigenthümlich ist, giebt es noch eine Klangfarbe, welche jede der 4 Saiten durch den Spieler erhalten kann und mittelst welcher, wie wir schon zu Anfange gesagt, man der Violine den Charakter der Oboe, der Flöte, des Horns, der Trompette, der Harmonica, der Harfe, des Piano's und sogar der Orgel geben kann.

Die Quinte (E Saite) mit ihren hellen Silberklängen, eignet sich vor allen für glänzende Stellen, u: solche Vorträge, die um so bedeutender werden, als sie in einer höhern Tonreihe liegen und bis zu einem gewissen Grade, das Resultat einer leidenschaftlichen Bewegung zu sein scheinen, welche die Stimme im Verhältnisse zu dem Grade des Gefühles, das sie belebt, mehr oder weniger erhebt.

L'ondulation serait intolérable dans une certaine vitesse; elle doit être également rejettée dans une succession de notes, elle n'est d'un bon effet que sur une note longue ou sur la même note répétée.

Il faut éviter de donner à l'ondulation une molesse qui rendrait le jeu suranné, ou d'y mettre une raideur qui nuirait à la grace et à la facilité; éviter surtout de prendre l'habitude du tremblement de la main qu'on ne doit employer que lorsque l'expression le rend nécessaire, en se conformant d'ailleurs à tout ce qui à été indiqué pour en empêcher l'abus.

TIMBRE ET CARACTÈRE
des quatre cordes du Violon.

Indépendamment du timbre qui appartient au Violon en général, et de celui qui dépend de la facture de chaque Violon en particulier, il est une variété de timbre que chacune de ses cordes est susceptible de recevoir de l'éxécutant, et au moyen de laquelle, ainsi qu'on l'a dit dans l'introduction, on peut donner au Violon le caractère du Hautbois, celui de la Flûte, du Cor, de la Trompette, de l'Armonica, et sous le rapport de son harmonie, le caractère de la Harpe, du Piano et même de l'Orgue.

La chanterelle, dont le timbre est clair et argentin, et dont quelques notes peuvent être considérées comme additionelles à la voix, convient surtout aux passages brillans, aux débuts, qui deviennent d'autant plus remarquables qu'ils sont à un diapason plus élevé, et semblent être, jusqu'à un certain degré, le résultat d'un mouvement passionné qui fait élever plus ou moins la voix en raison de la force du sentiment qui l'anime.

(16e Concerto de Viotti.)



(Concerto de Beethoven.)



Die Quinte giebt, vermöge des Contrastes, den Mitteltönen mehr Sanftheit und den tiefen mehr Schönheit des Ausdrucks.

La chanterelle, par l'effet du contraste, donne plus de douceur à l'expression du médium et fait mieux ressortir la beauté des sons graves.



Die hohen Töne sind, mit Geist angebracht, und zart und rein gespielt, von hinreissender Wirkung; einen interessanten Beleg dafür bietet eine Stelle des Offertorium's in dem Requiem von Cherubini, aus welchem wir einige Takte mittheilen.

Les sons aigus, employés avec toutes les ressources de la science et du génie, et rendus avec délicatesse et pureté, sont d'un effet ravissant: on en trouve un exemple remarquable dans l'offertoire de la messe du Requiem de Mr Cherubini, et dont voici quelques mesures.



Die Klangfarbe der E Saite hat in den hohen Tönen Aehnlichkeit mit der kleinen Flöte und eignet sich für lebhafte Stücke.

Le timbre de la chanterelle a de l'analogie, dans les notes élevées, avec la petite flûte, et convient aux morceaux vifs et d'une expression légère.



Die A Saite hat etwas so sanftes und eindringendes, dass sie dadurch grosse Aehnlichkeit mit der weiblichen Stimme gewinnt. Sie ist ein Hauptreiz der Violine, denn ihre ganze Gewalt beruht auf Sanftheit.

La seconde corde a quelque chose de doux et de pénétrant, qui lui donne la plus grande analogie avec la voix de femme. Elle est un des principaux charmes du Violon, car tout son pouvoir est dans sa douceur.



Die A Saite hat besonders von dem 4ten und 5ten Tone an, viel Aehnlichkeit mit der Flöte.

On obtient de la seconde corde des sons analogues à ceux de la flûte, principalement depuis la quatrième ou cinquième note.

(3e Quatuor de Mozart.)

Ton der Flöte.
Timbre de la Flûte.



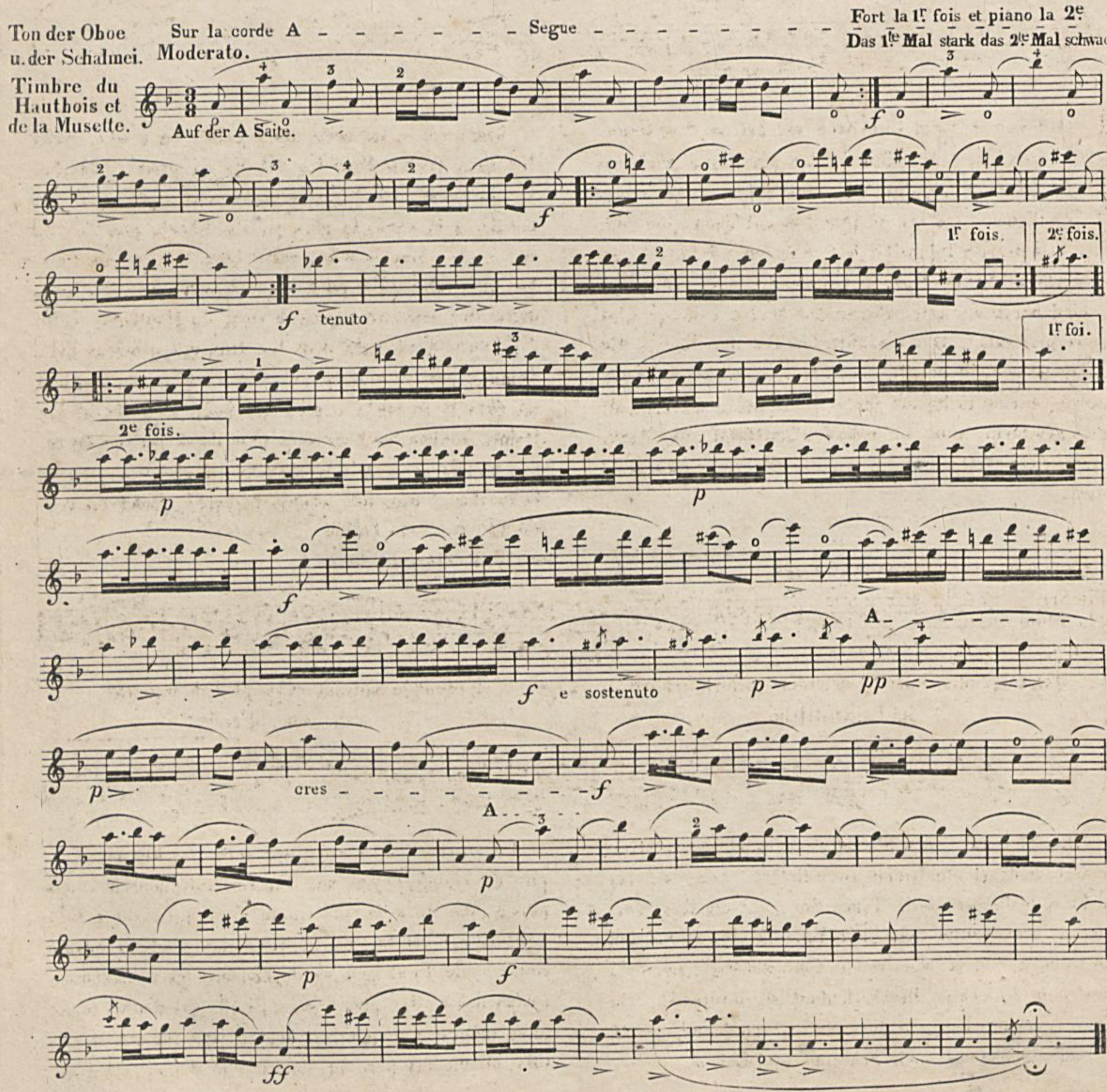
Auch besitzt sie den Ton der Oboe, und selbst den der Schalmei, der Oboe der Berghewohner.

Um die Ähnlichkeit dieser Töne zu erzeugen, muss man den Bogen fester als gewöhnlich aufdrücken, und ihn dem Stege nahe bringen.

Cette corde prend aussi le timbre du Hautbois, et même celui de la Musette, le Hautbois des montagnes.

Pour imiter ce timbre, il faut appuyer l'archet un peu plus qu'à l'ordinaire, le rapprocher du chevalet, et que l'on sente que les aspérités du crin retiennent, pour ainsi dire, les vibrations de la corde.

Ton der Oboe u. der Schalmei.
Timbre du Hauthois et de la Musette.



Die 3te Saite hat den edlen und weichen Charakter der Contr'alt Stimme; sie eignet sich vorzüglich für den grandiosen Stil und hat, ohne die Kraft und Gewalt der 4ten Saite zu haben, dennoch fast dieselbe Hoheit des Tones.

La troisième corde a le caractère noble et velouté de la voix de contr'alto; elle convient surtout au style grandiose, et sans avoir la puissance et la force de la 1e corde, elle en a presque la majesté.



Auf der D Saite kann man am besten die Flötentöne nachahmen. Man führe dabei den Bogen leicht und rasch auf dem Griffbrett, um der Saite die grösstmögliche Freiheit zu lassen. Der Ton hat dann eine minder bedeutende Intensität, als er haben würde, wenn man der Oboe ähnliche Töne hervorbringen wollte. Diese Verschiedenheit der Intensität in den beiden Fällen, rührt ganz klar daher, dass man für den Ton der Oboe, die Saite so nahe dem Stege erschüttert, dass sie sich nothwendigerweise mehr von ihrem Ruhepunkte entfernt, als dies geschieht, wenn sie nahe dem Griffbrett und mit grosser Leichtigkeit (wie bei den Flötentönen) erschüttert wird.

Cette corde est celle sur laquelle on rend le mieux les sons flûtés. Pour les obtenir on promène l'archet sur la touche très légèrement et avec rapidité, afin de laisser à la corde la plus grande liberté possible. Le son a pour lors une intensité bien moins considérable, que celle qu'il peut acquérir, quand on veut produire des sons analogues à ceux du Hautbois; cette différence d'intensité dans les deux cas, provient évidemment de ce que, pour produire le son du Hautbois, on ébranle la corde si près du chevalet qu'elle est contrainte à s'écarter beaucoup plus de sa position du repos, qu'elle ne le fait lorsqu'elle est ébranlée près de la touche et avec une grande légèreté, quand on veut obtenir des sons flûtés.



Das folgende Beispiel erfordert mehr Raschheit im Bogenstriche.

L'exemple suivant exige plus de rapidité dans le coup d'archet.



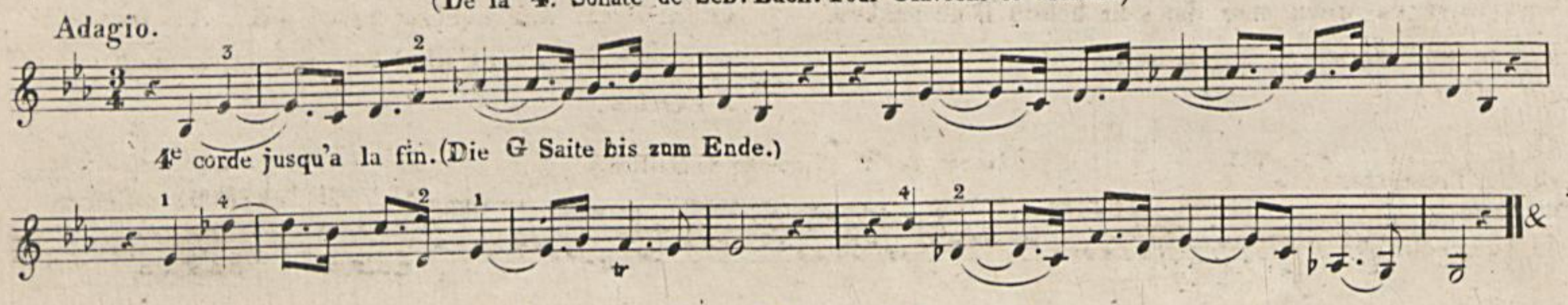
Die G Saite beschliesst das Reich der Violine, andere Instrumente haben zwar tiefere, aber gewiss nicht so bedeutungsvolle Töne. Sie giebt die Tenorstimme in ihrer vollen Schönheit. Von ihr sind die mit den höchsten Saiten consonnirende Töne abhängig; wenn sie von einer schlechten Beschaffenheit ist, so verdirbt sie allen andern Klang; ist sie rein und volltönend, so giebt sie allen übrigen Tönen Schwung und Leben.

La quatrième corde est celle qui détermine l'empire du Violon; il y a, sur d'autres instrumens, des sons plus graves, mais on n'en trouve point qui aient autant d'autorité. C'est la voix de Tenor dans toute sa beauté. Cette corde tient sous sa dépendance les notes consonnantes des cordes plus aigües. Si elle est d'une mauvaise qualité, elle paralyse tout ce qui repondrait à sa voix; si elle est pure et sonore, elle donne le ressort

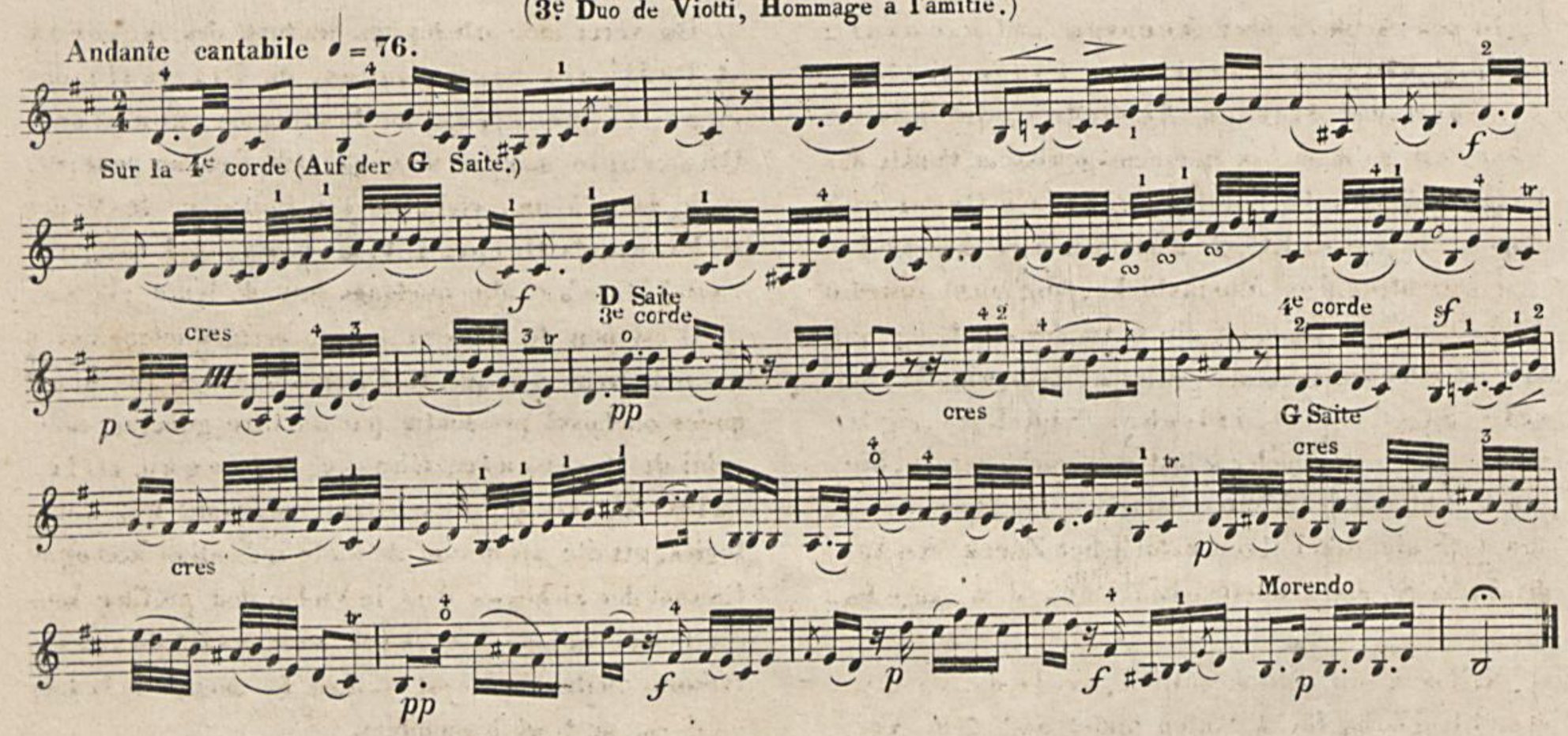
Ihre Kraft, ihre gewaltige Stimme giebt allein ein ganzes Instrument, und je tiefer diese Stimme, desto mehr begünstigt sie den Ausdruck des Erhabenen.

et la vie à tout le reste. Son énergie, sa voix puissante vaut à elle seule tout un instrument, et plus cette voix est grave, plus elle favorise l'expression pour atteindre jusqu'au sublime.

(De la 4e Sonate de Séb. Bach. Pour Clavecin et Violon.)



(3e Duo de Viotti, Hommage à l'amitié.)



Die Töne der G Saite gleichen den Horntönen, besonders in der Höhe; ein hinreichender Druck der Finger und des Bogens giebt diesen Tönen Freiheit und Schärfe, im geschwinden, und Rundung im langsamen Tempo; wenn man den Bogen dem Stege nähert um grössere Schwingungen der Saite hervorzubringen, so ähnelt der Ton sich noch mehr dem edlen und ergreifenden Ton des Hornes.

Les sons de la 4e corde se prêtent à l'imitation du Cor, surtout dans les tons un peu élevés; il suffit d'appuyer assez fortement les doigts et l'archet, pour donner à ces sons de la franchise et du mordant, lorsque le mouvement est vif, et beaucoup de rondeur, lorsque le mouvement est lent, et de rapprocher l'archet du chevalet, pour que la force de vibration rende plus fidèlement les sons nobles et touchans du Cor.

(Romance de Martini.)



Sul G. Auf der G Saite.



Auch Trompetentöne kann man auf der G Saite hervorbringen, wenn man die sehr hohen Töne mitkräftigem und schnellem Bogen anstreicht.

On produit également sur la 4e corde les sons de la trompette en montant jusqu'aux notes très élevées, et en donnant plus de force et de mouvement à l'archet.

Ton der Trompete.
Timbre de la Trompete.

(Rondo du 2e Concerto de Baillot.)

Den 4ten Finger stark aufgedrückt.
4e Doigt très appuyé



In den Artikeln über Accorde und harmonische Präludien, Pizzicato, Flageolettöne, 3fachen und 4fachen Accorden, wird man ersehen, wie so man, bis zu einem gewissem Punkte das Piano, die Harfe, die Harmonica u. Orgel nachahmen, d.h. gewisse Effecte derselben hervorbringen kan.

Es giebt wenige Musikstücke, die nicht zuweilen Nachahmungen zuliessen, die entweder der Componist anzeigt, oder die sich aus gewissen Titeln, wie Pastorale, Jagd, militairisches Stück etc. ergeben und endlich vom Spieler selbst angebracht werden. Diesen Reichthum der Violine darf man allerdings benutzen, doch nie dabei ihren natürlichen Zweck den Ausdruck der Stimme zu erreichen, aus dem Auge lassen.

Nachdem wir nun die Mittel, welche die verschiedene Klangfarbe der 4 Saiten bietet und den Vortheil angegeben, den man aus ihnen ziehen kann, dürfen wir auch nicht unterlassen, die Schüler vor dem Missbrauch derselben zu warnen. Nachahmung ist nicht der Zweck, wohl aber ein nothwendiges Hilfsmittel der Kunst. Man benutze daher diese Nachahmungen verschiedener Klangfarben, wo die Natur der Sache es erfordert, und der Charakter des Ganzen es verlangt, wo dies nicht der Fall ist, erscheinen sie als Kindereien, arten aus in mechanische Spielerei, welche nur zu häufig den musikalishen Gedanken einem falschen Glanze opfert, und ein trauriges Mittel ist, den Ausdruck zu verstümmeln, sich in's Leere zu verlieren, und zu sprechen, ohne etwas zu sagen.

On verra aux articles qui traitent des Accords et Préludes harmoniques, du Pizzicato, des Sons Harmoniques, du Troisième son et de la Quadruple corde, de quelle manière on peut parvenir, jusqu'à un certain point, à imiter sur le Violon le Piano, la Harpe, l'Armonica, et l'Orgue, c'est-à-dire à rendre quelques uns de leurs effets.

Il est peu de musique qui ne porte quelquefois à ces imitations, soit que le Compositeur les ait indiquées ou laissé pressentir par un titre général comme celui de Pastorale, Chasse, morceau militaire &, soit que l'éxécutant, saisissant les analogies, ait été au devant de toute indication à cet égard. Ce sont des richesses dont le Violon doit profiter sans doute, mais qui ne doivent pas faire perdre de vue ses trésors naturels, c'est-à-dire, les accens de la voix qu'il est destiné à suppléer.

Après avoir donné connaissance des ressources, que l'on trouve dans les divers timbres des 4 cordes du Violon et avoir présenté les avantages qu'on peut en retirer, il est à propos de prémunir les élèves contre l'abus de ces sortes d'effets: l'imitation n'est pas le but de l'art, mais le moyen sans lequel il n'y a pas d'art. Il ne faut donc employer les imitations de timbre dont il s'agit que quand on y est porté par le sujet même et pour en mieux rendre le caractère, ces imitations deviennent puériles dès l'instant ou elles ne sont pas nécessaires, elles deviennent même dangereuses en ce qu'elles dégénèrent alors en traits de mécanisme connus sous le nom de passages de cordes qui ne sacrifient que trop souvent la pensée musicale au faux brillant, moyen funeste de dénaturer l'expression, de se perdre dans le vague et de parler sans rien dire.

VON DEN NÜANCEN (SCHATTIRUNGEN.)

„ Man versteht im Allgemeinen darunter die ver-
„ schiedenen Grade und Abstufungen, durch welche eine
„ Farbe fortschreiten kann, während sie ihren ursprüng-
„ lichen Namen behält, der sie von den andern unter-
„ scheidet." (Dictionnaire de l'Académie.)

Diese Erklärung ist seid Kurzem erst auf die Musik angewandt worden; man findet weder in dem Musiklexicon von Rousseau noch von Castil-Blaze einen Artikel hierüber.

Wir können hier nicht auf die Ähnlichkeit eingehen die zwischen Farben und Tönen besteht, und wollen uns an eine Thatsache halten, nämlich, dass die Nüancen (wie man heut zu Tage ihre Anwendung in der Musik versteht) die verschiedenen Abstufungen der Zartheit und Kraft sind, in welchen ein Ton oder mehrere, oder ein Gesang theilweise oder ganz sich bewegen kann.

Man bestimmt diese Abstufungen durch Piano, Crescendo, Forte, Diminuendo, und sie erstrecken sich, von dem kaum Vernehmbaren, bis zu der grössten Stärke, deren Gränze da ist, wo das Gehör unangenehm berührt wird.

Die Schattirungen sind in der Musik das, was das Helldunkel und Strahlenspiel in der Malerei ist. Ihre Gewalt ist so gross, dass sie die Musik selbst erzeugen, und dass zuweilen ein Ton mit Kunst und Umsicht angebracht, eben so zu wirken vermag, als die schönste harmonische Stelle.

Das Ziehen des Tones, das Schattiren oder Aushalten einer ganzen Note, ist eine der grössten Schwierigkeiten auf der Violine; wir wollen hier anführen was ein höchst Originelle des letzten Jahrhunderts, über diesen Gegenstand sagt. (Hubert Leblanc. Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du Violon.)

„ Somis (der Lehrer Pugnani's) erschien, er entfaltete die majestätischste Bogenführung in Europa, er überschritt kühn die Gränze und umschiffte die gefahrvolle Klippe, an denen man sonst scheitert; mit einem Worte: das grosse Ziel des Violinspielers, das Aushalten einer ganzen Note. Ein einziger Bogenstrich dauerte man möchte noch den Athen verlieren, wenn man daran denkt."

Das Studium, eine Note mit Gleichheit ohne verschiedene Nüancen oder verschiedene Grade das Piano und Forte auszuhalten, sei hiemit als das beste Mittel empfohlen, einen schönen Ton aus dem Instrumente zu ziehen, und man lege sich deshalb auf ein breites Spiel und die Beherrschung des Mechanismus, um schön singen zu können.

NUANCES.

« On entend par nuance les degrés différens « par lesquels peut passer une couleur en conservant « le nom qui la distingue des autres » (Voy. Dictionnaire de l'Académie)

Ce mot n'a été appliqué que depuis peu de temps à la musique: on ne trouve aucun article qui lui soit consacré dans le Dictionnaire de musique de J.J. Rousseau ni dans celui de Mr Castil-Blaze.

Nous ne pouvons entrer ici dans les raisons de l'analogie qui existe entre les sons et les couleurs, nous devons nous en tenir à un fait, c'est que les nuances, telles que l'on en comprend aujourd'hui l'application dans la musique, sont les degrés différens de douceur ou de force par lesquels peuvent passer un ou plusieurs sons dans une note, un chant, un trait ou un morceau entier.

On détermine ces degrés par les indications connues sous le nom de Piano, Crescendo, Forte, Diminuendo, ces indications s'étendent depuis le son que l'on entend à peine jusqu'à celui dont la plus grande force a pour limite le moment où l'oreille cesse de recevoir une impression agréable.

Les nuances sont à la musique ce que le clair obscur et le jeu des lumières sont à la peinture. Leur puissance est si grande qu'elle suppléent la musique même et qu'il suffit quelquefois d'un seul son, d'un degré de force ou de douceur déterminé avec art, pour produire autant d'effet que le plus beau passage d'harmonie.

Filer un son, nuancer ou soutenir une ronde, est une des plus grandes difficultés du Violon, voici ce que dit à ce sujet un Auteur fort original du siècle dernier: (Voy. Hubert Leblanc. Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du Violon.)

« Somis, (Maître de Pugnani) parut sur les rangs, « il étala le majestueux du plus beau coup-d'archet de l'Eu-
« rope, il franchit la borne où l'on se brise, surmon-
« ta l'écueil où l'on échoue, en un mot vint à bout
« du grand œuvre sur le violon, la tenue d'une
« ronde. Un seul tiré-d'archet dura
« que le souvenir en fait perdre haleine quand on
« y pense. »

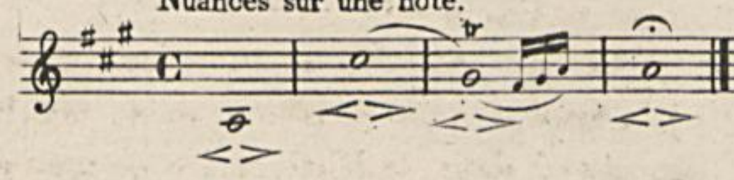
Que la tenue d'une corde soit faite avec égalité et d'une seule nuance, ou que cette note passe par toutes les différences du Piano au Forte, l'étude en est, dans ces divers cas, recommandée comme le meilleur moyen d'obtenir une belle qualité de son, un jeu large, et les facultés de mécanisme nécesaires pour bien chanter.

Man bringe alle Arten von Nüancen bei den Elementarübungen an. Z. B. beim Einüben der Skalen in den verschiedenen Tonarten.

On doit appliquer toutes les sortes de nuances aux principes élémentaires qu'on exerce sur les gammes en différens tons.

Adagio assai.

Nuances sur une note.



Moderato.

Nuances sur un chant.



Nüancirte Passage im Hinaufsteigen.

Passage nuancé en montant.

(Concert de Violon de Beethoven.)

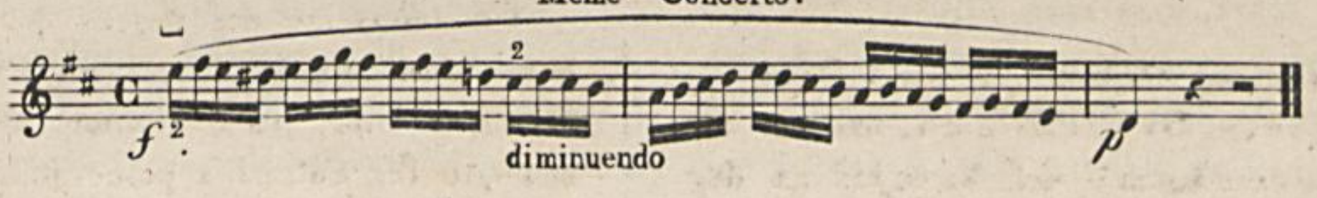
Allegro non troppo.



Nüancirte Passage im Absteigen.

Passage nuancé en descendant.

Dasselbe Concert.
Même Concerto.



Aus diesen beiden Beispielen ersieht man, dass man im Aufsteigen gewöhnlich crescendo, im Absteigen dagegen diminuendo spielt. Es ist ja bekannt, dass der Ton an Kraft gewinnt, wenn das Gefühl höher angeregt ist und dass der Ton mit der Schwächung des Gefühls auch abnimmt. (1)

Ces deux exemples, et un grand nombre d'autres que l'on pourrait donner, font voir qu'il est naturel d'exécuter crescendo les passages qui vont en montant, et diminuendo ceux qui vont en descendant; en effet, le ton ne s'élève que parceque le sentiment prend plus de force, et plus cette force diminue, plus le ton doit aller au grave. (1)

VON DEN VERHÄLTNISSEN in den NÜANCEN.

Der Künstler wird sich weniger pedantisch an die Vorschrift bei den Nüancen halten, als vielmehr den Geist derselben in's Auge fassen, und daher ist das Verhältniss, oder die Grade derselben höchst wichtig. Welcher Abstand ist nicht zwischen dem Forte, welches die Prinzipal nie übertönen darf und dem Forte, womit Z. B. der Chor eines Oratoriums begleitet wird, oder zwischen dem Forte, um ein Zimmer auszufüllen und dem für ein grosses Theater.

PROPORTION DANS LES NUANCES.

On doit observer les nuances avec le plus grand soin, et lorsqu'elles ne sont point indiquées, c'est au talent de l'artiste à y suppléer, cela tombe sous le sens, mais l'objet sur lequel il faut que l'on fixe le plus son attention est sur la proportion convenable des nuances; c'est moins à la lettre qu'il est essentiel de s'attacher qu'à l'esprit même et surtout à l'esprit du morceau qu'on exécute. Que de degrés n'y a t-il pas entre le Forte qui doit soutenir la voix ou la partie principale sans jamais la couvrir, et le Forte de l'oratorio où les chœurs se trouvent joints à la symphonie! entre la force du son dont un petit espace exige de modérer l'intensité, et la force d'exécution nécessaire dans un vaste théâtre!

(1) Diese Regel leidet bei den höchsten Tönen eine Ausnahme, die man schwächer intoniren muss, da sie an und für sich in Folge der vielfachen Schwingungen sonst leicht hart und schreiend werden.

(1) Cette règle souffre une exception pour les notes très aigües que l'on doit au contraire adoucir, pour éviter qu'elles ne soient dures et criardes en raison de leurs plus fréquentes vibrations.

Jede Gattung der Musik und jeder Art, wo sie aufgeführt wird, bedingt besondere Nüancen, man darf diese Bemerkung nicht ausser Acht lassen, denn so wie die Musik aufhört eine Kunst zu sein, wenn Lärm und Verwirrung vorherrscht, so hört alle Wirkung auf, sobald von der andern Seite das Material nicht ausreicht. Es ist gewiss ein sehr sicheres Mittel, um den Effect der Nüancen hervorzuheben, wenn man als Basis für dieselben einen schwachen Ton (2) der Masse nach annimmt, und von diesem aus die Übrigen, jenachdem sie schwächer oder stärker sein sollen, abmisst. Der Zuhörer fasst dann leichter jede Steigerung und der Ausführende gewinnt mehr Mittel zur Steigerung.

VOM FINGERSATZ.

Die Erfahrung lehrt, dass man nicht immer einen und denselben Fingersatz gebrauchen könne, und dass man genöthigt ist, drei Arten von Fingersatz anzuwenden.

1. Den allgemein sichersten.
2. Den für kleine Hände leichtesten.
3. Den charakterischen und eigenthümlichen eines jeden Autor's.

1.

DEN SICHERSTEN FINGERSATZ.

Wenn der Componist den Fingersatz selbst angezeigt hat, so richte man sich nach dem Vorgeschriebenen um sich die Spielart anzueignen, die der Componist durch seinen eigenthümlichen Fingersatz charakterisirt, hat er es jedoch nicht gethan, so wähle man denjenigen, der in Bezug auf Intonation der sicherste ist.

Man thut gut bei einer Stelle verschiedene Fingersätze zu versuchen, um nicht einseitig hierinn zu werden, und man wird sich dann am besten überzeugen, wie man am zweckmässigsten die Lage verändert oder eine Passage in einer und derselben Lage macht. Wir können folgende Grundsätze hierfür im Allgemeinen aufstellen.

Die 3te und 1te Lage ist die bessre beim Auf- oder Absteigen in halben Tönen, oder bei Lagen, bei welchen man die Hand fester andrücken muss.

(2) Es versteht sich von selbst, dass man für diese Basis das rechte Mittel nimmt, d. h. weder zu schwach noch zu stark.

Chaque genre de musique, chaque lieu de réunion demande une proportion particulière dans les nuances; il ne faut pas perdre de vue cette règle, car, la musique finit là où commencent le bruit et la confusion, et d'une autre part, il ne saurait y avoir d'effet lorsque la cause manque de puissance pour se faire sentir.

Il est au surplus un moyen très simple d'augmenter l'effet des nuances et des oppositions, c'est d'accoutumer l'oreille à des sons doux en prenant la douceur et la légèreté pour base de son jeu, pour principe dominant de son exécution, (2) les sensations de l'auditeur étant ainsi ménagées, la nuance a bien plus de prise sur son âme, et l'exécutant gagne alors en puissance ce qu'il a réservé en moyens pour émouvoir.

DOIGTER.

L'expérience fait voir que l'on ne peut fixer le doigter d'une manière absolue ou d'une manière uniforme et invariable, et que l'on est obligé d'admettre trois sortes de doigters.

1º Le doigter le plus sûr, en général.
2º Le doigter le plus facile, pour les petites mains.
3º Le doigter expressif ou caractéristique de chaque auteur.

1.

DOIGTER LE PLUS SÛR.

Dans un passage ou un trait difficile, si le compositeur a fixé lui même le doigter, on devra le suivre autant que possible, pour s'identifier avec le style de l'auteur, le doigter étant un des moyens qui servent à caractériser le style.

Mais si le doigter n'est pas indiqué, il faudra choisir celui qui offre le plus de sûreté pr l'intonation.

En essayant un passage plusieurs fois de différentes manières on évitera de s'en tenir à ses habitudes, et l'on verra quel est le meilleur moyen à employer afin de monter, descendre, ou rester à la même position, d'après les observations faites ci dessus.

Voïci, en outre, quelques principes généraux qui donneront des facilités pour arriver à ce but.

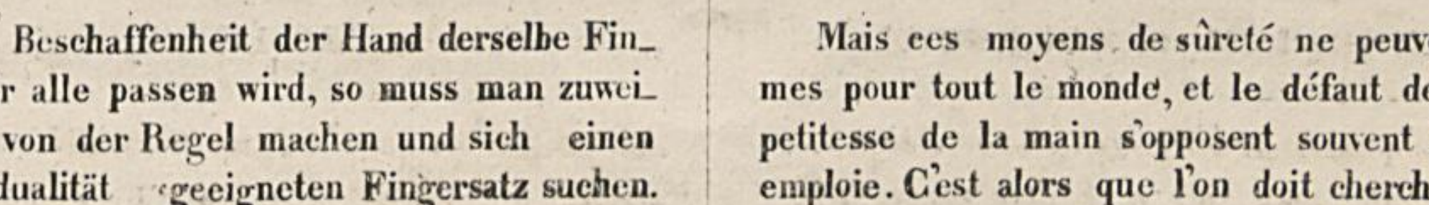
1º Il vaut mieux monter, ou descendre, aux demi-tons, ou aux positions qui offrent un appui à la main comme à la 3e ou à la 1re position.

(2) On conçoit cependant qu'il faut prendre un degré intermédiaire et laisser aux nuances le moyen de se faire sentir en moins comme en plus, au dessous de la force autant qu'en dessus, en un mot, qu'il faut prendre le terme moyen.



2. Man wechsle mit der Lage in bestimmter Ordnung, indem man jedesmal denselben Finger nimmt; wiederhohlt sich diese Bewegung öfter, so gewinnt die Stelle an Gleichheit und Bestimmtheit.

2º Changer de Position avec régularité en se servant du même doigt à chaque fois; ce mouvement répété, donne au trait une égalité d'action qui en fait la sûreté.



3. Man bleibe in derselben Lage, wenn es die Passage zulässt; diese einfachsteArt möge die gewöhnliche sein, wenn nicht die eigenthümliche Manier des Componisten, oder der Charakter seiner Musik es anders wollen. Viotti blieb fast immer in derselben Lage; daher er immer auf mehrere Saiten spielen musste, während Rode sehr oft auf derselben Saite blieb, und deshalb die Lage oft wechselte.

Wenn man sich der Eigenthümlichkeit eines Tonstücks im Ausdruck nähern will, so muss man den Fingersatz nach der bekannten Manier des Componisten einrichten.

3º Rester à la même position quand le passage le permet, cette manière étant la plus simple, doit être, en général, préférée, excepté lorsque les habitudes connues du compositeur ou le caractère de sa musique exigent le contraire: ainsi, Viotti, gardait presque toujours la même position, ce qui l'obligeait à jouer sur plusieurs cordes, tandis que Rode, jouait souvent sur la même corde, ce qui l'obligeait à changer de position. Si l'on veut rendre les compositions en se rapprochant le plus possible de leur veritable sens, il faut chercher à doigter selon le genre, bien connu, de chaque auteur.

2.
DER FÜR KLEINE HÄNDE LEICHTESTE FINGERSATZ.

Da je nach Beschaffenheit der Hand derselbe Fingersatz nicht für alle passen wird, so muss man zuweilen Ausnahmen von der Regel machen und sich einen für seine Individualität geeigneten Fingersatz suchen.

2.
DOIGTER LE PLUS FACILE pour les petites mains.

Mais ces moyens de sûreté ne peuvent être les mêmes pour tout le monde, et le défaut de souplesse ou la petitesse de la main s'opposent souvent à ce qu'on les emploie. C'est alors que l'on doit chercher la sûreté dans des moyens d'exception tout individuels.

3.
VOM CHARAKTERISTISCHEM FINGERSATZ jedes Componisten.

Beim Studium der Musik verschiedener Autoren, wird man die Verschiedenheit ihres Fingersatzes wahrgenommen haben; sie gebrauchen entweder dieselbe Lage, oder dieselbe Saite, oder nehmen verschiedene Lagen, je nachdem sie einen besondern Ausdruck in gewissen Stellen beabsichtigen. Will man nun ihre Werke in ihrem Geiste spielen, so muss man sich nothwendigerweise ähnlicher Mittel bedienen, die sie selbst angewandt haben, ohne dies wird man leicht ihren Gedanken entstellen, und in eine Verworrenheit der Genre gerathen, die zugleich die gefährlichste Verwirrung in einer Kunst ist, welche auf Wahrheit der Empfindung beruht.

3.
DOIGTER EXPRESSIF et caractéristique de chaque auteur.

En étudiant la musique des divers auteurs, on aura dû remarquer la différence qui existe dans leur manière de doigter; selon le sentiment qu'ils voulaient donner à leurs traits, ils faisaient usage ou de la même position, ou de la même corde, ou prenaient diverses positions dans le même passage, afin de mieux rendre leurs accens. Pour exécuter leurs ouvrages dans l'esprit qui les a dictés, il faut nécessairement employer des moyens semblables à ceux dont ils se sont servis, sans quoi l'on ne manquerait point de dénaturer leur pensée, et de tomber dans la confusion des genres, écart le plus funeste dans un art qui repose sur une vérité de sentiment que l'on ne peut altérer sans détruire toute espèce d'intérêt.

ANWENDUNG

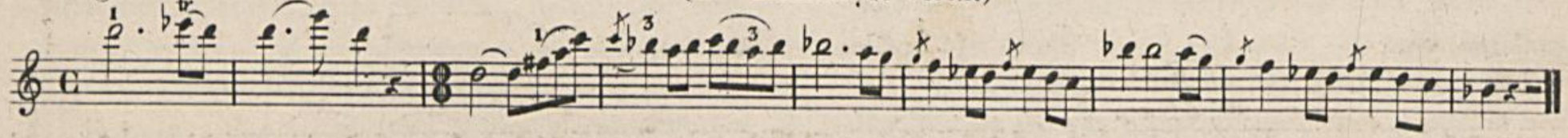
der drei Arten von Fingersatz.

Wollte man in alle besondere Betrachtungen über den Fingersatz eingehen, so würde man sich in eine überaus grosse Menge von Einzelheiten verlieren. Wir beschränken uns daher, Beispiele der 3 Arten des Fingersatzes zu geben, die jeder von selbst anzuwenden wissen wird, wenn er sich mit ihren Principen und den eben angegebenen allgemeinen Regeln bekannt macht.

Der sicherste und für kleine Hände leichteste Fingersatz ist:

Allegro.

(1r Concerto de Viotti.)



Für grosse Hände.
Pour les grandes mains.

Rondo du 4e Concerto de Viotti.

Für kleine Hände.
Pour les petites mains.



(15e Concerto de Viotti.)

Allgemein gebräuchlicher Fingersatz.

Maestoso assai.



Doigter plus facile pour les petites mains.



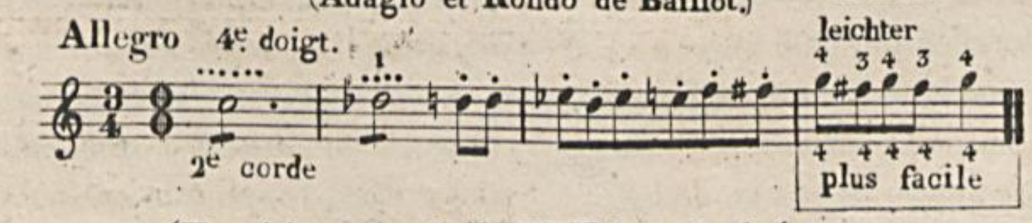
(10e Concerto de Viotti.)

Fingersatz des Autors.
Doigter de l'auteur.



Leichterer Fingersatz für kleine Hände.
Doigter plus facile pour les petites mains.

(Adagio et Rondo de Baillot.)



Allegretto quasi Allegro.

(Fantaisie pastorale de Mr Habeneck ainé.)



suivez le même doigter.
Derselbe Fingersatz.



Fingersatz des Autors, der leichter ist, indem man vermeidet in eine frühere Lage zurückzugehen.

Doigter de l'auteur, plus facile en ce qu'on évite de revenir à une position en arrière.

APPLICATION

des trois sortes de Doigters.

Si l'on entrait dans toutes les considérations particulières au doigter, on se perdrait dans l'immensité des détails. On se bornera donc à donner des exemples des trois sortes de doigters dont chacun fera de soi même l'application en se pénétrant de leur principe, et en s'aidant d'ailleurs des règles générales que l'on vient de faire connaitre.

Doigter le plus sûr, et Doigter le plus facile pour les petites mains.

VOM AUSDRUCKSVOLLEN UND charakteristischen Fingersatz.

Wir haben schon bemerkt, dass Viotti fast immer in derselben Lage blieb, d. h. dass er vermied, die Hand vom Platze zu rücken, weshalb er mit den Saiten wechseln musste. Der einfache Gesang und die Passagen erhalten dadurch einen Ausdruck, welcher dem Charakter jeder Saite, so wie dem verschiedenen Klange entspricht den eine jede von ihnen in verschiedener Lage bekommt. Dieser besondere Charakter, der in der ersten Lage weniger hevortritt, verändert sich merkbar je nachdem man in einer höheren Lage spielt; er hat etwas weiches und volles, das dem Ausdruck des Autor's ganz entspricht.

DOIGTER EXPRESSIF. et caractéristique de chaque auteur.

Nous avons dit que Viotti gardait presque toujours la même position, c'est-à-dire évitait le déplacement de la main, ce qui l'obligeait à changer de corde. Les chants simples et les traits en reçoivent une expression qui tient au caractère de chaque corde ainsi qu'au timbre différent que prend chacune d'elles aux diverses positions. Ce caractère, peu sensible à la 1re position, se modifie à mesure que l'on vient à une position plus élevée; il a quelque chose de plein et de moëlleux, favorable au genre d'expression de l'auteur.

Allegro vivace. (27e Concerto de Viotti.)



Den darüber bezeichneten Fingersatz haben wir vom Autor selbst anwenden sehn. Versucht man den darunter angegebenen, so wird man bald den Nachtheil wahrnehmen, und überrascht sein von dem Charakter, den der Gesang durch den 1ten Fingersatz erhält.

Die folgende Stelle bietet hierfür noch ein treffendes Beispiel. Der obere Fingersatz ist der des Autor's, der untere blos des Unterschiedes wegen bemerkt.

Le doigter marqué en dessus, est celui que nous avons vu employer à l'auteur. En essayant celui marqué en dessous, on en sent aussitôt le désavantage et l'on est frappé du caractère donné au chant par le 1r doigter.

Le passage suivant en est encore un exemple remarquable: le doigter de dessus est celui qu'employait l'auteur. Celui de dessous n'est marqué que pour en faire sentir la différence.

(Rondo du 14e Trio de Viotti.)

Man bleibe bis zu Ende in derselben Lage. Restez à la même position jusqu'à la fin.



Kreutzer wechselte die Lagen auf allen Saiten häufig, was sich zu glänzenden Gesangstellen und kühnen Passagen eignet.

Kreutzer changeait fréquemment de position sur toutes les cordes, ce qui convient aux chants brillants et aux traits hardis.

(Concerto G. de Kreutzer.)

Fingersatz des Autors. Doigté par l'auteur.



Folgenden eigenthümlich charakteristischen Fingersatz desselben Componisten verändere man ja nicht.

Voici, du même auteur, un doigter expressif, qu'il faudrait bien se garder de changer.

(Concerto C. de Kreutzer.)

Fingersatz des Autors.

Doigté par l'auteur.

Moderato.



Rode wechselte die Lagen auf derselben Saite, wodurch das Tragen des Tones bei graziösen Gesangstellen begünstigt wird, und diesem eine Einheit im Ausdrucke mittelst der Gleichartigkeit der Töne einer und derselben Seite verleiht.

Rode changeait de position sur les mêmes cordes, ce qui favorise les ports de voix dans les chants gracieux, et donne à ces chants une certaine unité dans l'expression au moyen de l'homogénéité des sons de la même corde.

(1re Sonate de Rode.)

Fingersatz des Autors.

Doigté par l'auteur.

Cantante.



Man wird für seine eigene Compositionen, je nach der Gattung des Ausdrucks, die man ihr geben will, einen um so bessern Fingersatz finden, wenn man bei jedem Autor die Verschiedenheit beobachtet, die sich in der Wahl der Lage, Saite und des Fingers findet.

C'est en observant dans chaque auteur les différences qui tiennent aux choix de la position, de la corde et du doigt, que l'on pouurra doigter d'autant mieux sa propre musique selon le genre d'expression qu'on voudra lui donner.

(2e Edition de la 1re Méthode de Violon de Baillot. 50 Etudes sur la gamme.)

Fingersatz bei einem gleichförmigen Charakter auf allen Saiten.

Doigter d'un caractère uniforme sur des cordes différentes.

Allegro non troppo ♩ = 126.



ALLGEMEINE BEMERKUNG.

Bei schweren Stellen muss man den innern Theil der linken Hand fest und dreist gegen den Körper der Violine unter der Biegung am Halse stützen, von der 3ten Lage an, die dort gerade ihre Stelle hat. Bei den höhern Lagen ist es nicht mehr die Hand, die sich an den erwähnten Theil des Halses legt, sondern der Daumen, den man gegen den Hals bis an sein äusserstes Ende gleiten lässt, nach dem Stege zu gerechnet, und dieser dient alsdann der Hand zum Stützpunkt.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Dans les traits difficiles, il faut appuyer hardiment et assez fortement la partie inférieure de la main gauche contre le corps du Violon en bas de l'éclisse qui tient au manche, depuis la 3e position qu'on y trouve tout justement; pour les positions plus élevées, ce n'est plus la main qui s'appuie contre l'éclisse, c'est le pouce que l'on fait glisser contre le manche jusqu'à son extrèmité, (si l'on approche du chevalet,) et c'est lui qui, à son tour, sert de point d'appui à la main.

Der Spieler wird es den Passagen ansehen, bei denen er die Violine fester, gegen den Hals zu drücken, und mit dem Kinne halten muss, während die Hand diese Festigkeit durch ihren Druck an der obern Biegung des Halses befördert. Er giebt seinem Spiel überhaupt dadurch mehr Sicherheit und seinen Fingern mehr Freiheit der Bewegung; doch gehe man darinn nie zu weit wenn man graziös und leicht spielen will.

Auch muss man selbst am besten beurtheilen, in welchem Falle man mehr Gewandheit benutzen soll, wo die Bewegung der Hand, die sich bald verlängert, bald krümmt, so sehr beim Spannen und bei der Veränderung der Lagen zu statten kommt, dass zum Halten der Geige die Funktion des Kinnes entbehrlich wird, wenn dadurch nicht für die Ausführung schwieriger Stellen eine grössere Sicherheit entstände.

ÜBUNG.

Zur Befestigung des Fingersatzes und der Intonation.



ÜBUNG.

Um sich aus den unregelmässigen Lagen zu ziehen in die man zuweilen beim Spielen vom Blatte geräth.



SPANNUNGEN.

Unter Spannung versteht man diejenige Verrichtung der linken Hand, vermittelst welcher, ohne die Lage zu verändern, mit einem Finger ein mehr oder weniger von der Lage entfernter Ton abgereicht wird. Man spannt in der Regel mit dem 4ten, zuweilen auch

L'exécutant reconnaîtra les passages ou il faut tenir le violon plus ferme, bien enfoncé contre le col et bien retenu par le menton, en même temps que la main ajoute à cette fermeté par son appui contre l'éclisse supérieure; il donnera de cette manière plus de sûreté à son jeu et plus de liberté à ses doigts: qu'il se garde toute fois de l'exagération s'il veut jouer avec grace et avec facilité.

C'est également à lui à juger quand il faut employer l'adresse dans le cas, plus fréquens, ou le mouvement de la main qui s'allonge et se replie, favorise si bien les extensions et les changemens de position, qu'il rendrait presqu'inutile l'appui du menton sur le violon, si cet appui ne donnait une grande sureté d'exécution dans les passages difficiles.

EXERCICE.

Pour assurer le doigter et l'intonation.

EXERCICE.

Pour se tirer des positions irrégulières dans lesquelles on se trouve quelquefois engagé en déchiffrant.

EXTENSIONS.

On appelle Extension l'action d'étendre un ou plusieurs doigts pour atteindre, sans changer de position, une note plus ou moins éloignée de la position où l'on est. L'extension se fait le plus ordinairement du petit doigt: on l'a pratique cependant aussi

mit dem 3ten Finger, mit dem 4ten bei Decimen, mit dem 3ten bei Octaven.

Man übe kleine Hände sehr früh im Spannen, um dem 3ten und 4ten Finger beim Spannen die nöthige Behendigkeit zu geben.

Die 1te Spannung ist die eines halben Tones.



Die 2te Spannung die eines ganzen Tones.



Die 3te Art ist die auf den 4 Saiten, man vergesse zu diesem Zwecke nicht, die Haltung des linken Arms und Handgelenks, damit der kleine Finger die Töne auf den tiefen Saiten leichter abreiche. Viele Personen nehmen beim Spannen die üble Gewohnheit an, das Handgelenk zu krümmen, wenn sie den 4ten Finger gebrauchen wollen; dies entfernt ihn jedesmal von der Note, statt ihn ihr zu nähern, weil diese unnöthige Bewegung sehr nachtheilig ist. Man übe folgende Beispiele, bei denen man jedoch nur die Finger bewege. (Siehe Taf. III. fig. 25 & 26.)

3te ART DES SPANNENS.

Man strecke den kleinen Finger aus, ohne das Handgelenk zurückzuziehen.



Eben so.

3te Art des Spannens. Extension sur toutes les cordes.



4te ART.

Decimen zu spannen.



du 3e doigt. On l'emploie du petit doigt pour les dixièmes, et du 3e pour les octaves.

Il faut exercer de bonne heure les petites mains à faire les extensions afin de leur donner de la souplesse et d'allonger par un fréquent usage le 3e et le 4e doigts.

La 1e Extension à pratiquer est celle d'un demi-ton.

La 2e Extension est celle d'un ton.

La 3e espèce d'extension est celle qui se fait sur les 4 cordes: pour que le petit doigt atteigne facilement les cordes basses, il ne faut pas oublier d'avancer suffisamment le coude gauche. Beaucoup de personnes, en faisant des extensions, contractent la mauvaise habitude de plier le poignet en arrière lorsqu'elles veulent employer ou tendre le 4me doigt, ce qui l'éloigne de la note au lieu de l'avancer sur elle, c'est un très grand défaut puisqu'il fait faire au poignet un mouvement qui n'est pas nécessaire, et qui, par cela même, devient nuisible. Pour l'éviter, on fera les exercices suivans en ayant soin de ne donner de mouvement qu'aux doigts. (Voyez pl. III. Fig. 25 & 26.)

3me ESPÈCE D'EXTENSION.

Tendre le petit doigt sans reculer le poignet.

De même.

4me ESPÈCE.

Suite d'extensions en Dixièmes.

(Anm.) Um bei Decimen nicht in die eben erwähnte fehlerhafte Haltung des Handgelenks zu gerathen, die durch das Ausspannen des 4ten Fingers leicht verursacht wird, so greife man mit diesem zuerst den höhern Ton rein, und dann mit dem Zeigefinger den andern Ton.

(Nota) Pour éviter de plier le poignet en arrière, en voulant placer le 4e doigt ainsi qu'on en a parlé à l'article précédent, il faut dans les dixièmes, commencer par poser ce 4e doigt.

(12e Caprice de Baillot. OE 2.)



5te ART.

Octaven zu spannen.

Wir haben in dem Artikel vom Fingersatz folgende Stellen als Beispiel aufgestellt, wo bei einer Reihe von Octaven man mit dem 3ten Finger spannen kann, ohne je in eine tiefere Lage zurückzugehen.

5me ESPÈCE.

Extensions en octaves.

Dans l'article relatif au doigter nous avons donné pour exemple le passage suivant où l'extension est fait du 3e doigt dans une suite d'octaves et par le moyen de laquelle on évite de revenir à une position en arrière.

(Fantaisie Pastorale de Mr Habeneck aîné.)



VOM AUSDRUCKE DER FINGER.

Finger und Bogen bewegen sich gleichzeitig. Doch haben die Finger, unabhängig von dieser Gesammtbewegung noch eine besondere, die man mit vielem Vortheil für den Ausdruck wahrer Empfindung benutzen kann. Diese Bewegung geschieht auf mehrfache Weise und richtet sich immer nach der Natur der Stelle. Der Bogen hält, wie die Stimme, den Ton aus u: singt; die Finger sind, wie die Worte, für den Ausdruck; sie scheinen zuweilen zu sprechen.

Die Wirkung folgender Mittel hängt von ihrer richtigen Anwendung ab.

1tens.

Man lasse die Finger ziemlich hoch auf die Saite fallen damit sie Schnellkraft und viel Behendigkeit haben, und ihre Bewegung möglichstgleig sei, hieraus folgt:

EXPRESSION DES DOIGTS.

Les doigts et l'archet ont un mouvement simultané. Mais indépendamment de cet ensemble qu'ils doivent avoir, les doigts ont un mouvement qui leur est propre et dont on tire un grand parti lorsqu'un sentiment vrai et un goût éclairé en dirigent l'emploi. Ce mouvement a lieu de diverses manières et doit toujours naître de la nature du passage dont on veut bien rendre toute l'expression. L'archet soutient les sons comme la voix et chante; les doigts articulent comme la parole ils prononcent, et semblent quelquefois parler.

Voici quelques moyens dont le succès dépend de la juste application qu'on en peut faire.

1er MOYEN.

Faire tomber les doigts d'assez haut sur la corde pour qu'ils aient un peu de force, beacoup de souplesse et que leurs mouvements aient la plus grande égalité, il en résulte:

1. Dass die Finger, welche unabhängig und mit Schwung herabfallen viel sicherer den richtigen Punkt treffen, als wenn man sie schüchtern aufsetzt.

2. Dass durch diese Gleichheit der Fingerbewegung eine gewisse Richtung entsteht.

3. Dass gleichfalls die Passagen, und besonders geschleifte durch dieses gleichmässige Fallen der Finger nett ausfallen.

Man hat schon in dem Artikel: „Von der Art zu üben" gesehen, dass diese Eigenschaften das Fundament des guten Spieles sind.

Die gleiche Bewegung der Finger sei daher ein Haupt-Augenmerk.

1º Que les doigts tombant avec élan et indépendants rencontrent plus sûrement le point de la justesse que lorsqu'ils sont posés timidement sur la corde.

2º Que l'Aplomb est une conséquence de cette égalité dans le mouvement des doigts.

3º Que les notes se trouvant toutes bien articulées par la chûte des doigts, surtout dans les passages coulés, la netteté doit également être le résultat de cette manière de faire tomber les doigts.

Or, on a vu, dans l'article qui traite de la manière de travailler, que ces trois qualités étaient la base de toute bonne exécution. Toute expression qui manquerait de ces qualités premières, serait mauvaise.

Il faut donc considérer comme un des premiers moyens matériels le mouvement égal des doigts, tel que l'indique l'exemple suivant que l'on pratiquera en se servant de l'un et de l'autre doigt.



(Anm.) Bei dem darüberstehenden Fingersatze sei man besonders auf dem 4ten Finger, als dem schwächsten, aufmerksam, und drücke ihn fest auf.

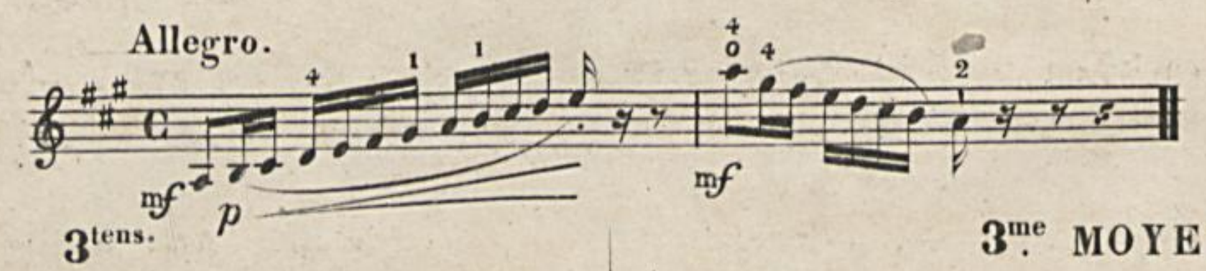
(Nota) Dans le doigter marqué en dessus, on fixera sur tout son attention sur le 4e doigt, que l'on aura soin d'appuyer plus que les autres, parce qu'il est plus faible.

2tens.

Man ziehe die letzte Note einer Passage ab, indem man den Finger in demselben Momente fallen lässt, indem man den Bogen weghebt. Man bezeichnet dies mit einem Strichlein.

2me. MOYEN.

Couper la dernière note d'un trait en faisant tomber le doigt en même temps qu'on arrête ou qu'on enlève l'archet. On l'indique par un point ou par un petit trait allongé.



3tens.

Man tupfe behende mit dem Finger ohne die Saite ganz nieder zu drücken, während durch leichte Führung des Bogens über dem Griffbrette, flötenartige Töne herausgezogen werden.

3me. MOYEN.

Faire entendre, mais à peine, un léger claquement des doigts sur la corde en même temps que l'archet tire des sons flûtés par sa légèreté et sa position avancée d'environ 2 pouces sur la touche.

(8e Trio de Viotti.)



4tens.

Man ziehe denselben Finger von einer Note zur andern, ohne jedoch zwischen den beiden Tönen noch Nebenintervalle zu markiren.

4me. MOYEN.

Traîner le même doigt d'une note à l'autre par intervalles insensibles.

(Sonate de Beethoven. OE. 17 avec Cor ou Violon.)



Diese Stelle ist eigentlich für's Horn geschrieben, wird aber mittelst des obenbemerkten Fingersatzes auf der Violine mehr Effect hervorbringen.

5tens.

Man lasse einen Finger vorwärts oder rückwärts gleiten, um einen andern geschickt an seine Stelle zu setzen.

Man vermeide es die mit + markirten Noten hören zu lassen, da deren Wirkung dem Gehör unangenehm ist.

Ce passage ayant été fait pour le Cor, on peut en mieux rendre l'effet sur le Violon en se servant du doigter indiqué ci dessus.

5me. MOYEN.

Glisser en avant ou en arrière un doigt posé pour lui en substituer adroitement un autre.

Eviter de faire entendre dans ce passage les petites notes marquées d'une croix, que l'on fait quelque fois, mal à propos, en changeant de position, et dont l'effet est désagréable.

(Art de l'Archet de Tartini.)



Man vermeide es aber die mit + markirten Noten hören zu lassen.

Eviter de faire entendre les petites notes.



6tens.

6me. MOYEN.

Bei Stellen in halben Tönen (gleichviel ob aufsteigend oder absteigend) unterlasse man das Gleiten eines und desselben Fingers.

Traîner tant soit peu le même doigt dans les passages en demi-tons, ascendans ou descendans.

In halben Tönen beim Aufsteigen.

Demi-ton en montant.

(Thême varié de Baillot. OE. 17.)

Moderato.

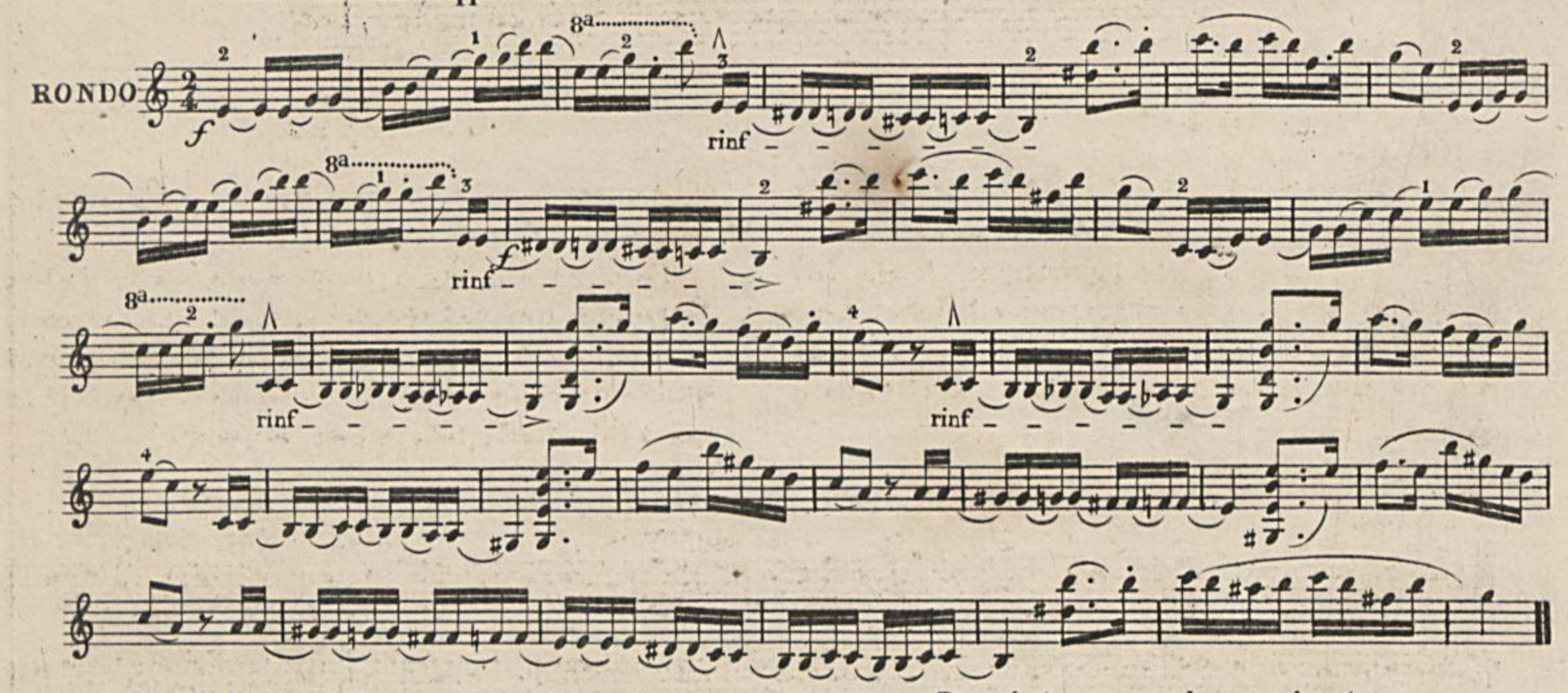
3e VAR:



In halben Tönen beim Absteigen. Demi-tons en descendant.

(1r Concerto de Baillot. OE. 3.)

Presto ma non troppo. ♩ = 130.



In halben Tönen beim Absteigen. Demi-tons en descendant.

(Air varié par Baillot. OE. 20.)

Andante ♩ = 112.



7tens.

Es giebt Noten, die durch denselben Strich gebunden werden, dies sind die geschliffenen und sie werden durch die Finger articulirt; andere sind mittelst des Fingers und des Bogens zu gleicher Zeit gebunden, dies sind die gezogenen; vorhin wurde gezeigt, dass oft zwei Noten in dieser Art verbunden werden. In manchen Gesangstellen erfordert der Ausdruck und der genaue Zusammenhang der Töne untereinander, dass mehrere aufeinanderfolgende (ganze oder halbe Töne) ohne besondre Articulation an einander gereihet werden u: zwar mittelst desselben Fingers, den man auf der Saite unmerklich gleiten lässt.

7me MOYEN.

Il y a des notes qui sont liées par le même coup d'archet, ce sont les notes coulées, les doigts les articulent. Il y en a d'autres qui sont liées en même temps par le doigt et l'archet, ce sont les notes traînées, on vient de voir que l'on fesait souvent deux notes de cette manière. Dans de certains passages de chant, l'expression et l'affinité des notes entr'elles, exigent même que plusieurs notes qui se succèdent par tons ou demi-tons, soient liées sans aucune articulation au moyen du même doigt que l'on traîne à cet effet sur la corde en le faisant glisser d'une manière insensible. Il en résulte une grande analogie avec la voix pour rendre ces sortes d'accents.

(20e Etude de Baillot.—Inédite.)



8tens.

Man drücke den Finger auf, oder hebe ihn allmählig weg, ohne die Zeitdauer der Noten zu schaden.

Dieses Mittel giebt, wenn es richtig angebracht ist, den halben Tönen einen zarten, melancholischen Charakter, der sich besonders für langsames Tempo eignet und den man für den Ausdruck in den Molltönen anwenden kann.

8me MOYEN.

Appuyer le doigt ou le relever peu à peu avec lenteur, sans altérer la valeur des notes.

Ce moyen, employé à propos, donne aux demi-tons l'expression tendre et mélancolique qui leur convient, en général, dans les mouvemens lents et que l'on pourrait qualifier d'expression mineure en se rappellant ce qui a été dit à l'article mode mineur.

(7e Quatuor de Mozart.)



SCHLUSS.

In Anwendung der Effektmittel überhaupt sei man sorgfältig und behutsam. Vor allen Dingen vermeide man sowohl ein zu starkes als ein affectirtes Glissato.

Dussek sagte, man müsse das Clavier durchund durch kennen; was würde er nicht erst von der Violine gesagt haben, deren Gewalt des Künstlers Seele, so zu sagen, in seine Fingerspitzen bringt und ihn oft bewegt, Saiten und Bogen wie eine Freundeshand zu drücken.

RÉSUMÉ.

L'expression des doigts a besoin d'être employée avec ménagement et délicatesse comme toutes les choses d'effet. On évitera donc de s'en servir trop souvent et de mettre dans la manière de glisser le doigt ou trop de force ou la moindre affection.

Dussek disait qu'il fallait pétrir le piano, que n'aurait il pas pu dire du violon dont la puissance expansive permet à l'artiste de faire, si l'on peut s'exprimer ainsi, passer son âme au bout de ses doigts, et l'oblige si souvent à serrer les cordes et l'archet comme on presse la main d'un ami!

DIE MOLLTONART.

Man weiss, dass die Tonart bei jedem Musikstücke, darnach strebt, den Schluss-Ruhepunkt in einem gewissem Tone zu machen, für den kein anderer genommen werden kann. Dieses Streben entsteht durch besondere Verhältnisse, in welchem der Hauptton einer Tonart zu den andern Tönen steht.

Tonleiter nennt man die unmittelbare Reihefolge der Töne, einer Tonart vom Haupttone aus, der Tonica genannt wird.

Die Durtonart erkennt man an der grossen Terz, welche der 3te Ton zum Grundton bildet.

Die Molltonart hat die kleine Terz vom Grundton aus gerechnet.

MODE MINEUR.

On sait que le mode de toute pièce de musique est la tendance à faire le repos final sur un certain ton auquel il serait impossible d'en substituer un autre. Cette tendance provient d'une disposition particulière que tous les autres sons du système ont relativement à ce son principal.

On appelle échelle du mode la série des sons du mode rangés entre eux dans l'ordre le plus immédiat, en partant du son principal, que l'on nomme tonique.

Le mode majeur est celui dans lequel la 3e note de l'échelle fait une tierce majeure avec le son principal.

Le mode mineur est celui dans lequel la 3e note de l'échelle fait une tierce mineure avec ce même son.

Jede Tonart hat in Folge der ihr notwendigen Vorsetzungszeichen (♯ oder ♭) einen besonderen Charakter, dessen Geheimnisse das tiefe Studium aller grossen Componisten enthüllen. Der fantasie=und gefühlreiche Schüler, wird wenig Mühe haben, die Analogie der Töne und der Ausdrucksart jedes Musikstückes zu finden, und die Mannigfaltigkeit ihrer verschiedenen Farben wird ihm eine unerschöpfliche Quelle für den Ausdruck sein.

Die Molltonart jedes Grundtons hät indess schon an und für sich einen besondern Charakter, der eben nur ihr eigenthümlich ist, und bei näherer Beachtung ein besonderes Interesse gewährt. Das Intervall eines halben Tones von der Secunde zur Terz der Tonica, bestimmt die Molltonart, dieses Intervall giebt die Idee von einer gewissen Unvollkommenheit und macht dem Gehör in dieser Beziehung den Eindruck des Mühvollen und der Sehnsucht. Fast alle durch Tradition überlieferten Gesänge im Molton tragen das Gepräge der Trauer, der sanften Melancholie, ja selbst viele Nationaltänze sind von diesem Charakter, und der Unglückliche, der Arme fleht in diesem Tone um Hülfe und Mitleid.

Wir können uns nicht enthalten hier eine seltsame und treffende Analogie zwischen den Molltönen und der Negation anzuführen, die der berühmte Verfasser des Geistes des Christenthums folgendermassen ausdrückt:

„Man findet bei Schriftstellern von düstern Charak„ter sehr häufig negative Wendungen; scheint es nicht, „dass weiche und traurige Seelen einen natürlichen „Hang zur Klage, zur Sehnsucht, zum Zweifel haben, „und sich schüchtern aussprechen, und dass die Klage, „die Sehnsucht, der Zweifel und die Schüchternheit, „aus dem Entbehren irgend eines Gegenstandes her„fliessen? der gefühlvolle Mensch sagt nicht mit Be„stimmtheit, ich kenne das Uebel, sondern, „wie Dido „uneingedenk des Schicksals", „kurz fast alle Lieblingsbilder schwärmerischer Schrift„steller, sind negativen Gegenständen entlehnt, wie der „Stille der Nacht, dem Schatten der Bäume, der Ein„samkeit der Berge, der Ruhe des Grabes, Dinge, wel„che alle des Geräusches, des Lichts der Menschen u. „seiner Handlungen entbehren."

Chateaubriand, Génie du christianisme 3r. Band 10tes. Cap. Parallele zwischen Virgil und Racine.

Chaque ton, considéré sous le rapport des accidens qui le composent, (c'est à dire des dièzes ou bémoes qui en changent les intervalles,) a un caractère particulier dont l'étude approfondie de tous les grands auteurs donnera le secret. L'élève, doué de sensibilité et d'imagination, aura peu de peine à trouver l'analogie des tons avec le genre d'expression de chaque morceau de musique; et il trouvera dans la variété attachée à la diversité de leurs couleurs, une source intarissable de moyens d'expression.

Mais indépendamment du caractère de chacun des tons, le mode mineur considéré en lui même et appliqué à tous les tons en général, a un caractère qui lui est propre et sur lequel il n'est pas sans intérêt de fixer son attention. L'intervalle de demi-ton, placé à la tierce de la tonique, détermine le mode mineur; cet intervalle, qui présente au raisonnement l'idée d'une chose incomplète et de moindre étendue, est également compris sous ce rapport par le sens de l'ouie et semble être l'expression naturelle de la peine et de la privation. La plupart des airs que la tradition a conservés et qui ont ainsi reçu cette espèce de sanction, portent l'empreinte d'une certaine tristesse inséparable de la condition humaine: il n'est pas jusqu'aux airs de danse des différens peuples dont le ton mineur ne trahisse le penchant de l'homme à la mélancolie, puisque le plaisir ne peut si bien l'en distraire, qu'il n'en reçoive lui même la teinte; c'est enfin sur ce ton que l'infortuné, privé de tout, ne manque jamais d'implorer le secours de la pitié.

Nous ne pouvons nous défendre de trouver une singulière analogie entre le ton mineur et la négation si touchante dont l'illustre auteur du Génie du christianisme parle en ces termes:

« Les tours négatifs sont fort multipliés chez les « écrivains d'un génie mélancolique, ne serait ce point que les ames tendres et tristes sont naturelle« ment portées à se plaindre, à désirer, à douter, à « s'exprimer avec une sorte de timidité, et que la plain« te, le désir, le doute et la timidité sont des priva« tions de quelque chose? l'homme sensible ne dit « pas avec assurance, je connais les maux, mais il dit « comme Didon, non ignara mali, enfin, les ima« ges favorites des poëtes mélancoliques sont pres« que toutes empruntées d'objets négatifs tels que « le silence des nuits, l'ombre des bois, la solitude « des montagnes, la paix des tombeaux, qui ne sont « que l'absence du bruit, de la lumière, des hommes, « et des inquiétudes de la vie. »

Chateaubriand, Génie du christianisme. Tome 3, chapitre X. Parallele de Virgile et de Racine.

Fast die bedeutensten Stücke der musikalischen Meisterwerke, sind in der Molltonart geschrieben: es herrscht in ihnen eine tiefe Melancholie, welcher die Kunst zu allen Zeiten das Gewand der Schönheit anlegt die mehr als Freude auf leidende und zarte Gemüther ihren Einfluss ausübt.

VON DEN VERZIERUNGEN.

Das Hauptverdienst der Einfachheit ist Einheit, dieses Attribut alles wahren Schönen, welches das Interesse und die Fähigkeiten des Geistes auf den betreffenden Gegenstand richtet. Einfachheit in der Kunst schliesst jedoch Verzierungen nicht aus, der Ausdruck kann durch Grazie verschönert, nur darf er nicht dadurch verdunkelt werden.

Die Fantasie ist die Quelle der Verzierungen, der Geschmack charakterisirt sie und weist ihnen ihren Platz an; ihre Wirkung wird durch richtige Anwendung bedingt.

Die Componisten haben ihre Musik auf zweifache Weise aufgezeichnet: Corelli & Tartini die ältesten Componisten für die Violine, wenn gleich sie ihre Fugen und die Stücke im raschen Tempo so niedergeschrieben haben, wie man sie spielen soll, haben von ihren Adagio's nur gewissermassen die Skizze gegeben, und wie man dies bei mehreren älteren Ausgaben ihrer Sonaten findet, die Verzierungen unter den einfachen Gesang gesetzt.

Gegen das Ende des letzten Jahrhunderts haben Haydn und Mozart und später Beethoven angefangen, ihre Ideen ganz so aufzuschreiben wie sie dieselben ausgeführt wissen wollten, so dass nun der Willkühr des Spielers nichts überlassen blieb; allmählig ist dieser Gebrauch verbreitet worden, und seit einigen Jahren deuten die Componisten nicht nur die kleinsten Verzierungen an, sondern auch alle Nuancen, Fingersatz, Strichharten, Charakter, überhaupt die Elemente des Vortrags.

Es ist Sache des Spielers die Art der Bezeichnung eines Musikstücks zu erkennen, und dies ist nicht so leicht, als man glauben möchte, wenn man

Les morceaux que l'on distingue le plus, parmi les chefs-d'œuvre des compositeurs, sont en mode mineur: il y règne cette mélancolie profonde que les ressources de l'art ont de tous temps embellie et qui agit plus sûrement que la joie sur les cœurs souffrans et les ames tendres: admirable effet de l'harmonie qui se met à l'unisson de nos peines afin de mieux les adoucir!

ORNEMENS.

Le premier mérite de la simplicité est de laisser à découvert l'unité, cet attribut du vrai beau. Ces deux choses concourent à captiver l'intérêt ou l'admiration en fixant les facultés de l'âme toutes à la fois sur le caractère du sujet. Mais la simplicité n'exclut pas toujours les ornemens; l'expression peut être parée par les grâces pourvu qu'elle ne soit jamais éclipsée par elles.

L'imagination invente les ornemens, le goût s'attache à les diversifier, à les caractériser et à les placer convenablement. Il les permet, les choisit, et doit souvent les exclure, car il ne suffit pas que les ornemens soient gracieux et fleuris, il faut, sur toutes choses, qu'ils ne soient employés qu'à propos.

Les compositeurs ont noté leur musique de deux manières différentes: Corelli et Tartini, les plus anciens pour la musique de violon, bien qu'ils aient écrit leurs fugues et leurs morceaux de mouvement tels qu'on doit les exécuter, (aux nuances et aux accens près) n'ont cependant écrit que le canevas de leurs adagios; on ne voit la preuve dans quelques anciennes éditions de leurs sonates ou le chant orné se trouve placé sous le chant simple.

Mais vers la fin du siècle dernier Haydn, Mozart, et plus tard Beethoven, ont déterminé leurs intentions en notant les chants tels qu'ils ont voulu qu'ils fussent rendus, du moins quant à la note, ne laissant, en général, sous ce rapport, presque rien à l'arbitraire de l'exécutant: peu à peu, cet usage s'est répandu; depuis quelques années enfin, les Compositeurs ont cherché à ne rien omettre de ce qui pouvait rendre plus exactement leur pensée, et ils ont non seulement noté les Ornemens, mais encore indiqué les Nuances, les Doigters, les Coups d'archet, le Caractère, et tous les principaux élémens de l'accent.

C'est à l'exécutant à reconnaître de quelle espèce de manière est notée la musique qu'il va jouer, afin de se conformer à son exigeance. Cela n'est pas

bedenkt, dass die bestimmteste Art des Bezeichnens nur unvollkommen ist, indess es viele Stücke giebt, in denen nur für die Hauptstellen die Verzierungen angezeigt sind, und das Übrige dem Spieler überlassen ist.

Aus dem Obigen folgen, wie schon gesagt worden, mehrere Arten der Bezeichnung.

Einfache Note.

Es ist dem Spieler überlassen Verzierungen anzubringen.

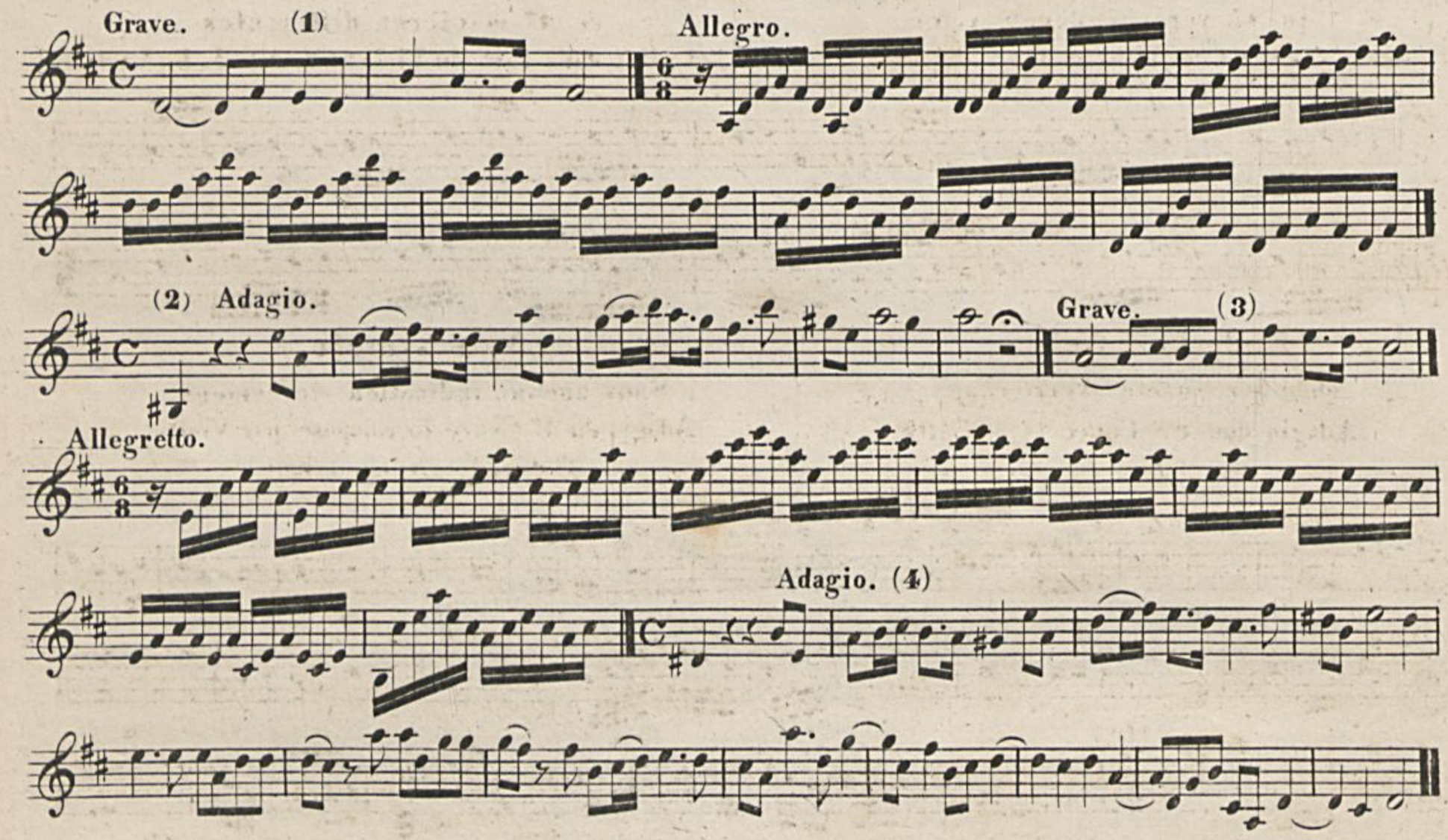
si facile à discerner que l'on pourrait le croire, si l'on considère que la manière positive de noter n'a été admise qu'insensiblement, et que l'on rencontre beaucoup de morceaux de musique où les Ornemens et Agrémens du chant ne se trouvent qu'énoncés ou placés dans quelques passages principaux, comme pour avertir l'exécutant qu'il peut y donner carrière à son imagination.

Il en résulte donc, comme nous l'avons déjà dit, plusieurs manières de noter; en voici des exemples:

Note simple.

Laissant les ornemens à faire à l'exécutant.

(1r Sonate de Corelli. Oeuvre 5.)



Vorgeschriebene Verzierungen Corelli's.

Ornemens notés par Corelli.



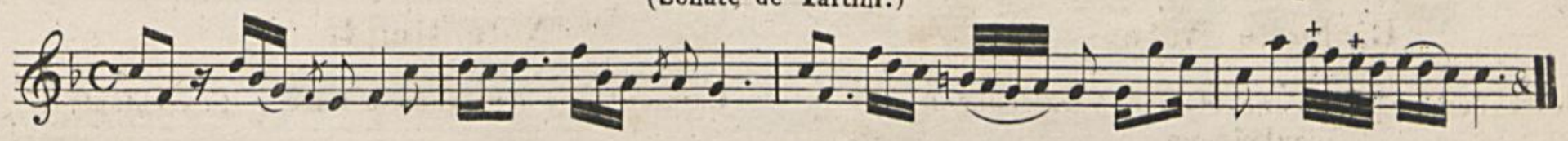
Adagio. (4)



Einfache Note.

(Sonate de Tartini.)

Note simple.



Vorgeschriebene Verzierungen Tartini's

in 17 verschiedenen Arten,

die sich in der Kunst des Violinspiels v. J. B. Cartier befinden.

Ornemens Notés par Tartini,

de 17 manières différentes

et cités dans l'art du Violon, de Mr J. B. Cartier.



Einfache Note

ohne bezeichnete Verzierung.

Adagio des 1ten Concerts v. Viotti.

Note simple

Sans aucune indication d'ornemens.

Adagio du 1r Concerto composé par Viotti,

3e dans l'ordre numérique.



Man sieht, dass in diesem Adagio, ausser einigen Appogiaturen und Trillern keine Verzierungen angegeben sind. Der 9te, 10, 11, 12, 13, und 14te Takt muss nothwendigerweise verziert werden: denn wenn es schon im Allgemeinen nothwendig ist, dass man bei Stellen, die sich zweimal wiederhohlen, einige Verzierungen anbringt, so ist dies um so nothwendiger, wenn dieselbe Stellen sechsmal hintereinander vorkommen.

On voit que rien n'a été indiqué comme Ornement dans cet Adagio excepté quelques appogiatures et quelques cadences, encore ne sont elles qu'énoncées sans aucune des détails qui pourrait leur donner de la grâce et de l'expression. Les membres de phrases qui se trouvent aux mesures 9, 10, 11, 12, 13, et 14, doivent, évidemment, être ornés, car s'il est naturel et nécessaire, en général, d'ajouter quelqu'agrément à un passage qui se répète deux fois, à plus forte raison doit-on varier celui dont les valeurs sont les mêmes six fois de suite.

Wie dieses Adagio verziert werden kann. | Manière dont cet Adagio peut être orné.



In den beiden folgenden Adagio's sind zwar einige Wendungen angezeigt; indessen kann man gegen das Ende hin noch einige Verzierungen anbringen.

Dans les deux Adagios suivans, quelques tournures sont indiquées, et cependant les finales sont notées de manière à exiger une terminaison plus fleurie.

Adagio non troppo. (10e Concerto de Viotti.)



Verzierungen welche man am Schlusse machen kann. Ornemens que l'on pourrait faire sur cette finale:



Einfacher Gesang

den man spielen muss wie ihn der Autor geschrieben.

Chant simple

que l'on doit exécuter tel que l'Auteur l'a écrit.

(6e Quatuor de Mozart.)

Andante cantabile.



Fern von aller Ausschmückung spiele man diese Stelle ganz in ihrer Einfachheit um ihr den ihr zukommenden melodischen Reiz zu geben; es werden dann die später vom Componisten hinzugefügten Verzierungen um so mehr in ihrer Eleganz hervortreten. — Es kommt hier gar nicht darauf an, selbst zu schaffen, sondern nur darauf, dass der Ausführende von dem inneren Geiste des Tonstückes beseelt ist.

Ici, bien loin de vouloir orner ce chant, il faut en rendre la note pure, avec tout le charme qui lui appartient; en conservant la beauté du dessin, les ornemens de l'Auteur ressortent ensuite avec toute leur élégance et leur expression. Malheur à qui voudrait y ajouter quelque chose! Ce n'est pas le moment de créer, c'est celui de se laisser pénétrer du sentiment profond qu'inspire ce morceau divin.

Derselbe Gesang wie ihn Mozart verziert hat.

Même chant, orné par Mozart.

Andante cantabile.



In beiden folgenden Beispielen spiele man den breiten Gesang einfach; je weniger Noten darin sind, desto reicher kann der Ausdruck sein.

Enfin il faut rendre avec simplicité les chants larges tels que ceux des exemples suivans: moins il s'y trouve de notes, et plus il peut avoir de richesse dans l'accent.

Maestoso. 108 = 𝅗𝅥

(24e Concerto de Viotti.)



(Concerto de Kreutzer. Lettre C.)



Allegro giusto.

(4e Concerto de Rode.)



Allegro non troppo.

(1r Concerto de Baillot. OE. 3.)



In den Beispielen von Corelli und Tartini wird man wahrgenommen haben, dass ihre Art oder Bezeichnung in den Adagio's höchst einfach gewesen, während sie, wenn sie dieselben vortrugen, mit Verzie-

Dans les exemples tirés des oeuvres de Corelli et de Tartini, on a pu voir que la manière de noter de ces compositeurs était non seulement simple, mais on peut dire, nue, dans les Adagios, tan-

rungen überhäuften. Bei der grösseren Verbreitung der Instrumentalmusik hat man angefangen, auch verständiger zu notiren, so dass der Willkührlichkeit im Vortragen nun bei weitem engere Gränzen gesetzt sind.

Man verdankt diese Veränderung der Bezeichnung in der Instrumentalmusik hauptsächlich der dramatischen Musik, in so weit diese für den Vortrag bestimmt notirte Melodieen eingeführt hat.

Die Violine musste mehr, als irgend ein anderes Instrument, an diese Fortschritte, ihrer Ähnlichkeit mit der Stimme wegen, Theil nehmen.

Gegen das Ende des letzten Jahrhundertes erhielten fast alle musikalische Gedanken den Anstrich des dramatischen Ausdrucks, die Kirche bediente sich zuerst der Tonkunst als Sprache des Gefühls, um leichter auf das religiöse Gefühl wirken und Weltlichkeit unterdrücken zu können. Darauf war es Gluck, der in der grossen Oper die menschlichen Leidenschaften mit ungemeiner Kraft ausdrückte. Die Symphonie, die Haydn schuf, liess die Instrumente jedes in seiner Eigenthümlichkeit hören, die zusammen auf ein bestimmtes Ziel hinwirkten. Ein Gleiches ist es in allen Werken Mozart's vom Walzer bis zum Requiem. Dieselbe Richtung nahm Beethoven in seinen ersten Compositionen und seinen bewundernswerthen Symphonien, in denen er alle Leidenschaften ausdrückte, und alle Bilder zeichnete, die auf die Seele, wie auf die Fantasie zugleich wirken.

In der Musik für Violine wird diese dramatische Richtung zuerst bei Viotti wahrgenommen; in seinen Concerten zeigt der würdige Charakter, der edle und gefühlte Gesang, die einem Takte anzugehören scheinen, dass das erste aller Instrumente nie schöner hervortritt, als in jenen Compositionen, welchen ein tiefes Gefühl eingegeben, um zu rühren und zu ergreifen, nicht um zu glänzen.

dis qu'ils les surchargeaient d'ornemens lorsqu'ils les fesaient entendre. On doit remarquer à ce sujet que, plus la musique instrumentale s'est répandue, et plus la manière de noter le chant a pris d'extension, tandis que l'exécution, par cette raison même, est devenue moins arbitraire.

Ce changement dans la notation s'est opéré par suite des progrès de la musique dramatique qui a fait substituer, dans la musique instrumentale, à des chants pour la plupart pleins de charme, mais d'une expression vague, une mélodie plus positive, adaptée à la scène lyrique et aux accens de la passion.

Le Violon devait, plus qu'aucun autre instrument participer à ces progrès par l'effet de son analogie avec la voix, analogie qui le porte à l'imiter jusques dans les accens de la parole.

Ce fut surtout vers la fin du siècle dernier, que presque toutes les conceptions musicales prirent une allure dramatique; la musique d'Eglise fut la première à se servir du langage des passions peut être pour mieux les combattre; vint ensuite celle du grand Opéra, telle que Gluck l'a conçue pour peindre ces mêmes passions avec énergie, pour intéresser le coeur à tout ce qu'elles peuvent avoir de plus noble et de plus généreux. La Symphonie, crée par Haydn fit entendre chaque instrument dans son caractère et concourant à une action générale ou à l'expression d'un objet déterminé. Il en fut de même de tous les ouvrages de Mozart, sans en excepter un seul, depuis la Valse jusques au Requiem. Le même système fut suivi dans les premières compositions de Beethoven et dans ses admirables Symphonies ou il trouva le moyen d'exprimer toutes les passions et de peindre tous les tableaux, de parler à la fois avec tant de succès au coeur et à l'imagination!

Les Concertos de Viotti introduisirent cette marche dramatique dans la musique de Violon; leur caractère soutenu, leurs chants nobles et expressifs, qui semblent avoir été faits sur des paroles, firent connaître que le premier des instrumens n'est jamais plus beau que dans les compositions dictées par un sentiment profond et par le besoin d'émouvoir plutôt que par le simple desir de briller.

Durch diese Richtung zum Dramatischen (1) entstand das Bedürfniss, die Ausdruckszeichen überhaupt zu vervollständigen um dem Sinne des Componisten eher nach zu kommen. Dies ist das Werk der neueren Componisten, und die frühere Musik ist deshalb in Bezug auf den richtigen Ausdruck schwer zu spielen. Wir machen diese Bemerkung, damit die Schüler bei dem Anblick der grossen Menge von Werken nicht zurückschrecken, in denen der Mangel an Beziehungen ihre Einsicht in Anspruch nimmt, was aber, wenn sie ihre Studien mit Ernst und Fleiss machen wollen, ihnen nur Vortheil gewähren kann.

Die grosse Menge der Zeichen dient dazu, um dem beabsichtigten Zweck des Componisten nach zu kommen und diejenigen zu leiten, welche sich nicht selbst zu helfen wissen; indessen kann sie auch leicht die individuelle Ansicht und den eigenthümlich schaffenden Geist des Vortragenden unterdrücken. Um diesem Uebelstande zu begegnen, halte man sich an ältere Compositionen mit steter Rücksicht darauf, dass diese dem schöpferischen Genie stets ein grosses Feld des eigenen Schaffens darbieten.

Kurzer Überblick des Bisherigen.

1. Man bringe die Verzierungen nur da an, wo es nöthig ist.

2. Ihre Ausführung sei dem Gegenstande angemessen.

3. Man beobachte immer das rechte Maass, bringe nicht zu wenig, nicht zu viel an.

4. Man enthalte sich ihrer ganz, sobald es der Gegenstand erfordert.

(1) Man findet einen Beweis dieser Richtung in der Bezeichnung der Tempi; bis zur Mitte des letzten Jahrhundertes dienten gewisse Tänze zur Bezeichnung des Tempo's, daher man so häufig findet: Sarabande, Menuett, Gavotte, Gigue, Allemande; für diese setzte man Adagio, Andante, Allegro, Presto etc.; seit Einführung des dramatischen Styles in der Instrumentalmusik finden wir noch positivere Bezeichnungen, nicht für das Tempo sondern mehr für den Ausdruck, Z.B. Vivace, Agitato, Mesto, Appassionato, Con sentimento, Risoluto, Furioso etc.

De cette tendance au style dramatique (1) devait naître la nécessité de multiplier les signes et de noter toutes les inflexions pour frapper plus juste au gré du Compositeur. C'est ce que les Auteurs modernes ont fait, et c'est ce qui rend la musique mise au jour avant cette époque beaucoup plus difficile à exécuter et à bien traduire: nous appuyons sur cette observation pour que les élèves ne se rebutent point à la vue du grand nombre d'ouvrages où l'absence des signes fait, à leur intelligence, un appel qui ne peut manquer de tourner à leur avantage s'ils veulent se donner la peine d'approfondir leurs études.

L'abondance des signes est favorable à la musique en ce qu'elle peut empêcher bien des contre sens et servir de guide à ceux qui ne sauraient s'en passer, mais elle pourrait finir par éteindre le génie d'exécution qui se plait surtout à deviner, à créer à sa manière. On évitera cet inconvénient en étudiant la musique ancienne et en ne la perdant jamais de vue: elle laissera toujours à l'imagination un vaste champ pour s'exercer.

Résumé relatif aux Ornemens.

1º Faire les Ornemens à propos, c'est-à-dire, lorsqu'ils sont nécessaires.

2º Les faire convenables au sujet.

3º N'en faire alors ni trop, ni trop peu.

4º S'en abstenir entièrement lorsque le sujet l'exige.

(1) On pourrait trouver une preuve de cette tendance dans l'indication des mouvemens; jusques vers le milieu du siècle dernier cette indication était prise dans les différens airs de danse auxquels les mouvemens correspondaient; c'est ainsi que la plupart des morceaux de musique instrumentale étaient désignés par les noms de Sarabande, Menuet, Gavotte, Gigue, Allemande, ces noms ont été remplacés en grande partie par ceux d'Adagio, Andante, Allegro, Presto & Mais depuis que le style dramatique à été introduit dans tous les genres de composition, il est aujourd'hui peu de morceaux qui naient une indication positive à l'effet d'exprimer une passion et les indications de Vivace, Agitato, Mesto, Appassionato, Con sentimento, Risoluto, Furioso & ont succédé à ceux dont la signification se rapportait plutôt aux mouvemens, considérés en eux mêmes avec tout ce qu'ils avaient de vague, qu'aux mouvemens de l'ame relatifs à un objet déterminé.

VON MUSIKALISCHEN INTERPUNCTIONEN.

Die Noten sind in der Musik, was die Worte in der Rede sind; sie dienen zur Construction einer Phrase und zum Ausdruck eines Gedankens; man braucht daher Punkte und Kommata, wie in der Schrift, um ganze Perioden und einzelne Theile derselben zu unterscheiden, und das Verstehen desselben zu erleichtern.(1)

Indessen sind die weniger bemerkbaren Absätze, die sehr kurze Pausen nicht immer vom Componisten angegeben, und es bleibt Sache des Vortragenden, sie anzubringen wo sie nöthig sind, indem er einen einzelnen Satz oder eine ganze Periode gleichsam ersterben lässt, und ihr in manchen Fällen nicht den ganzen Werth ihrer Zeitdauer giebt.

KLEINE ABSCHNITTE DURCH KOMMATA.

(27e Concerto de Viotti.)



(Concerto, lettre C. de Kreutzer.)



MELODISCHE SCHLUSSNOTEN.

Bei den melodischen Schlüssen geht der Schlussnote in der Regel eine Appogiatur oder eine Note voran die man ein wenig herausheben muss, und deshalb lasse man diese Schlussnote nur wie das stumme E in der Aussprache eines Wortes hören.

(Air varié par Baillot. OE. 5.)



(1) Es ergiebt sich daher, dass die Achtel-Viertel-und Sechzehntel-Pausen in der Notenschrift ungefähr die Bedeutung der Punkte und Kommata in der Sprachschrift haben.

PONCTUATION MUSICALE.

Les notes sont employées dans la musique comme les mots dans le discours; elles servent à construire une phrase, à former un sens, on doit par conséquent employer pour elles les points et les virgules ainsi qu'on le fait dans un discours écrit pour en distinguer les périodes et les membres, et le rendre plus aisé à comprendre. (1)

Mais les légères séparations, les silences de très courte durée, ne sont pas toujours indiqués par le compositeur; il faut donc que l'exécutant les introduise, lorsqu'il en voit la nécessité, en laissant mourir la note finale du membre de phrase ou de la période entière, et qu'il éteigne même cette note un peu avant la fin de sa valeur, dans certains cas; exemple:

DEMI-REPOS OU VIRGULES.

NOTES FINALES MÉLODIQUES.

Dans les terminaisons mélodiques, la note finale est presque toujours précédée d'une appoggiature ou note que l'on doit appuyer; par conséquent cette note finale ne doit pas être plus entendue que l'E muet à la fin des mots.

(1) On conçoit que les silences exprimés dans la musique par les soupirs, demi ou quart de soupirs, sont l'équivalent des points et des virgules employés dans le discours.

HARMONISCHE SCHLUSSNOTEN.

Wenn der Schluss harmonisch ist, d.h. wenn er auf einer der Noten des Accordes, ohne Appogiatur geschieht, so behandle man diese Note weder zu rauh, noch zu zart, ausgenommen gegen das Ende ihrer Dauer, wo man den Ton etwas verschwinden lassen muss, um den Schluss einer Phrase oder eines ganzen Tonstükes anzuzeigen.

NOTES FINALES HARMONIQUES.

Lorsque la terminaison est harmonique, c'est à dire, se fait sur une des notes de l'accord, sans appoggiature, on ne doit donner à cette note ni dureté, ni trop de douceur, si ce n'est à la fin de sa valeur où il est nécessaire de laisser éteindre le son pour annoncer la terminaison de la phrase ou du morceau.



GANZER ABSCHNITT ODER PUNKTE.

Die in der Schriftsprache durch Punkte angezeigten Abschnitte sind in der Melodie besser hervorzuheben als jene Komata indem man durch rallentiren und Abnehmen des Tones der letzten Noten einer Phrase oder eines ganzen Tonstückes das Ende merkbar bezeichnet.

REPOS, OU POINTS.

Les repos complets ou terminaisons qui sont figurées par un point dans le discours sont mieux annoncés dans le chant, lorsque l'on rallentit et adoucit en même temps les dernières notes qui terminent la phrase ou le morceau.



Die vollkommenen Abschnitte, die auf Noten des Akkordes statt finden, müssen bestimmt und fest ausgedrückt werden, so dass dadurch das Ende der Phrase wie durch ein Punktum ausgedrückt wird.

In den folgenden Beispielen spiele man die letzten Noten frei abgestossen, man ziehe sie nicht, wie dies oft geschieht. Auf diese Weise gewinnen die Schlüsse an Lebhaftigkeit, nur hüte man sich auch hier, gleichviel ob in der Ober- oder Unterstimme, vor Affektation.

Mais les repos complets, qui se font sur des notes d'accord, ou finales harmoniques, doivent être accentués avec fermeté de manière à faire sentir que le sens de la phrase ou du morceau se termine sur ces notes comme s'il y avait un point.

Dans les exemples suivans les dernières notes seront articulées avec franchise et décision, coupées, et non trainées comme on le fait souvent: on évitera la molesse dans les finales de cette nature, soit à la partie principale, soit à la basse, et l'on en détachera vivement les notes, mais sans affectation.



Es giebt Fälle, wie in dem folgenden Beispiele, wo man, indem die ganze Schlusspassage zwar fest und bestimmt vorzutragen ist, die höhere Note heraushe-ben muss.

Il y a des cas où, tout en frappant avec fermeté les notes finales en accord, il faut soutenir la note supéri-eure, comme dans les exemples suivans qui sont notés à cette effet.

(Quatuor de Mozart pour Piano.)

RONDO.



(4e Quatuor de Beethoven.)

All.o non tanto.



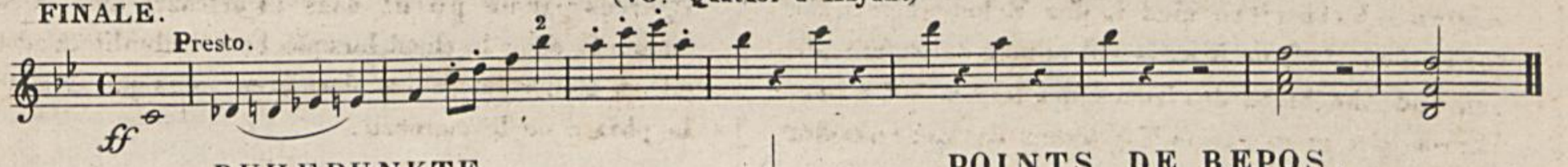
Oft findet man selbst im Presto, die Akkorde in ausgehaltenen Tönen bezeichnet, damit das Ende des Stü-ckes deutlicher bezeichnet werde.

Pour mieux déterminer la fin d'un morceau, on a souvent noté les accords en sons soutenus, même dans le presto, en voici un exemple:

(78e Quatuor d'Haydn.)

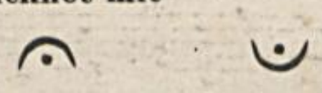
FINALE.

Presto.



RUHEPUNKTE.

Es giebt deren verschiedene Gattungen, sie wer-den alle nur bezeichnet mit



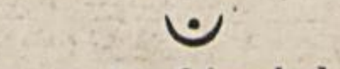
Man darf sie indessen nicht immer in derselben Weise machen, wir wollen daher zur Vermeidung des Irrthums einige Erklärungen geben.

No 1.

Ein Ruhepunkt,
zu dem man nichts hinzufügt.

POINTS DE REPOS.

Il y a des points de repos de plusieurs es-pèces, ils ne sont tous indiqués que par ce signe....



On ne doit cependant pas les faire de la même ma-nière, il est nécessaire de les définir, chacun en parti-culier pour éviter toute incertitude ou toute confusion.

No 1.

Point de repos
Auquel on n'ajoute rien.

(9e Concerto de Viotti.)

Maestoso.



No 2.

Ein Ruhepunkt,
nach welchem man, noch eher der folgende Ton angegeben wird, eine kleine Verzierung machen kann.

No 2.

Point de repos,
après lequel on peut faire un petit trait entre le point d'orgue ou point de repos et la note qui suit.

(20e Quatuor d'Haydn.)

Cantabile.



No 3.

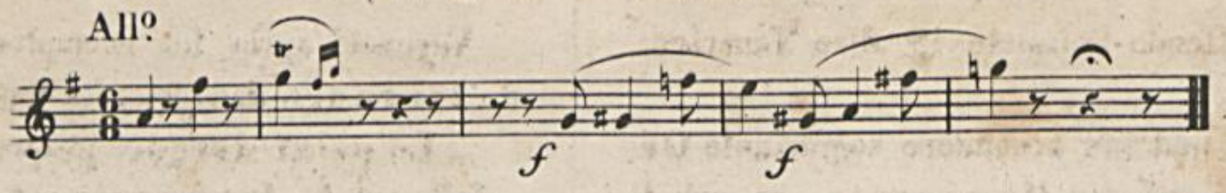
Ein Ruhepunkt,
als Schweigezeichen.

No 3.

Point d'arrêt ou silence,
après lequel il faut quitter la note.

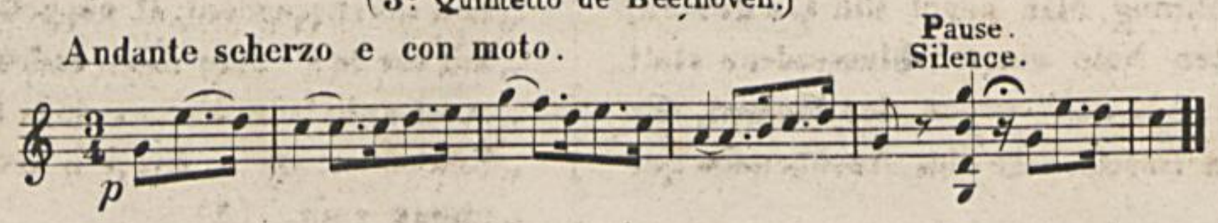
(14e Quatuor de Beethoven.)

All°



(3e Quintetto de Beethoven.)

Andante scherzo e con moto.



(38e Quatuor d'Haydn.)

Finale Presto.



Es ist sehr wichtig die Dauer desselben mit dem durch ihr beabsichtigten Effect in Uebereinstimmung zu bringen. Der Effekt besteht in einer Art Contrast, in so fern die vorhergehende Bewegung unterbrochen wird; daher die Nothwendigkeit einer bestimmten Dauer, wodurch selbst das Schweigen charakteristisch hervortritt. Der Verstand will es so; doch das Gefühl thut noch mehr. Rousseau sagt: „das ganze Universum ist dem Genie des Musikers unterworfen, er malt alle Bilder in Tönen, ja noch mehr, er „spricht sogar in stummen Lauten.

N° 4.

DER ORGELPUNKT.

Eine Gattung von Ruhepunkten, deren ursprüngliche Benennung von der Orgel entlehnt ist, welche die Tonica oder Dominante in einer Stimme aushielt, während die andern Stimmen fortschritten.

Steht dieser Ruhepunkt auf der Tonika, so bedeutet er das Aufhalten, bei welchem man nur ein kleines Zwischenspiel machen darf.

Aufhaltung und Wendung auf der Tonica.



Figur, die man der Note des Ruhepunktes beifügen kann.



Figur, die man zwischen den 1ten und 2ten Ruhepunkt anbringen kann.

Zwischenspiel auf der Dominante
um den Schlusstriller herbeizuführen.



Figur, die man zwischen den 2ten Ruhepunkt und den Schlusstriller machen kann.

On ne saurait trop recommander de rester, dans ces points d'arrêt ou silences, tout le temps nécessaire à l'effet. Pour que le silence contraste avec le mouvement qui le précède, il lui faut une certaine durée qui puisse le faire apprécier; la raison le veut ainsi mais le sentiment fait plus; car il sait à propos en faire sentir l'éloquence „ le génie du musicien soumet „ l'univers entier à son art, il peint tous les tableaux „ par des sons, il fait parler le silence même" (J. Rousseau)

N° 4.

POINT D'ORGUE.

C'est un point de repos ainsi nommé parce que dans son origine, l'orgue, pendant sa durée, soutenait la tonique ou la dominante.

Lorsque ce point de repos est sur la tonique, ce n'est qu'une suspension qui n'exige qu'une simple tournure de très peu d'étendue:

Suspensions et tournures sur la tonique.

Tournure sur la dominante,
pour amener la cadence finale.

Figur, die man zwischen den 2ten Ruhepunkt und den Schlusstriller machen kann.

Siehe die betreffende Beispiele in allen Tonarten A und B.

„Der eigentliche, und in's besondere sogenannte Or„gelpunkt, ist der auf der Dominante; er erhält „meistens eine Ausführung. Man nennt ihn Cadenza, „weil er auf der ersten Note einer Schlusscadenz statt„findet, oder auch Arbitrio, wegen der Freiheit, die „den Ideen und dem Geschmacke des Ausübenden ge„geben ist."

Es giebt mehrere Arten des Orgelpunktes die man nicht mit einander verwechseln darf, und zwar solche, die im Takte oder die ohne Takt sind, ferner vorgeschriebene und nicht vorgeschriebene; oft sind sie gar nicht bezeichnet, und man kann sie länger oder kürzer machen, je nachdem es die Bewegung des Basses oder des vorangehenden Tutti erfordert.

BEISPIELE
von allen Arten des Haltens.

Wir theilen sie folgendermassen ein:

1. Verweilen oder Zwischenspiele auf der Tonica. A_1.
2. Verweilen von geringerer Dauer, oder Zwischenspiele auf der Dominante, um den Schlusstriller herbeizuführen. A_2. B_1 et 2.
3. Verweilen einer Pedal_ oder Bassnote, die bis zu Ende ausgehalten wird C.
4. Ohne Pedal und Modulation D.
5. Mit Begleitung und Modulation E.
6. Ohne Begleitung mit Modulation F.
7. Solche die dem Thema entlehnt sind G.
8. Eben solche jedoch mit einigen Gedanken vermischt H.
9. Solche die ganz der eigenen Fantasie überlassen sind I.
10. Solche, bei denen man ohne Unterbrechung auf's Hauptmotif zurückkommt, und die sich an dasselbe unmittelbar wieder anschliessen. J.

Über die angeführten Orgel punkte folgen hier einige Beispiele welche jedoch nicht als Muster dienen können, indem sie ganz dem Geschmacke des Ausübenden überlassen bleiben. Doch muss man immer drauf bedacht sein, den Orgelpunkt mit einer langgehaltenen Note zu beginnen, die man von dem, was vorhergeht trennt; ferner mittelst kleiner Hülfs=Ruhepunkte an seine ursprüngliche Bestimmung erinnern und an die in ihm gestattete Willkühr und dann am Schluss desselben einen Haupt=Ruhepunkt und einen Triller von wenigstens 2 Takten machen, um den Schluss bestimmt zu bezeichnen.

Voyez-ci après les exemples de suspensions et de tournure dans tous les tons, Lettre A. et Lettre B.

„Le point d'orgue proprement dit, est celui qui se „fait sur la dominante, et auquel on donne un cer„tain développement. Il s'appelle cadenza, parcequ'il se „fait sur la 1re note d'une cadence finale, et il s'appelle „aussi arbitrio, à cause de la liberté qu'on y laisse à „l'éxécutant de se livrer à ses idées et de suivre son „propre goût." (1)

Mais il y a plusieurs sortes de points d'orgue qu'il est important de ne pas confondre, puisque rien ne saurait être bon, dans les choses d'agrément surtout, que ce qui est fait à propos.

On peut donc faire un point d'orgue mesuré ou non mesuré, écrit ou non écrit, on peut également lui donner plus ou moins d'étendue selon qu'il est annoncé plus ou moins longuement par le mouvement de basse ou le Tutti qui le précède.

EXEMPLES
De toutes sortes de points d'orgue.

Nous diviserons les points d'orgue de cette manière:

1º Suspensions ou tournures sur la tonique. Lett. A_1.
2º Points d'orgue de peu d'étendue, ou tournures sur la dominante pour amener la cadence finale. Lett. A_2. B. 1 et 2.
3º Points d'orgue avec pédale ou note de basse soutenue jusqu'à la fin Lett. C.
4º Sans pédale et sans modulation „ D.
5º Avec accompagnement et modulation „ E.
6º Sans accompagnement, avec modulation „ F.
7º Tiré du sujet „ G.
8º Sujet mêlé avec des passages de fantaisie „ H.
9º Entièrement de caprice „ I.
10º Revenant au motif sans interruption et s'enchaînant à lui par ce qu'on appelle une rentrée. „ J.

Les points d'orgue qui viennent d'être désignés sont présentés ci-après comme exemples et ne peuvent être donnés comme modèles, puisque ce genre d'agrément est abandonné au goût de l'exécutant; mais quelle que soit l'espèce de points d'orgue dont on fasse usage, il faut particulièrement remarquer que le point d'orgue étant de sa nature un point de repos, on doit commencer par établir ce repos en faisant une longue tenue qui le sépare de ce qui précède, rappeler ensuite par de petits repos intermédiaires son origine, son allure indépendante et capricieuse, sa rêverie inspirée, et faire enfin un repos final et un trille de la durée de plus de deux mesures, afin d'en déterminer bien clairement la conclusion.

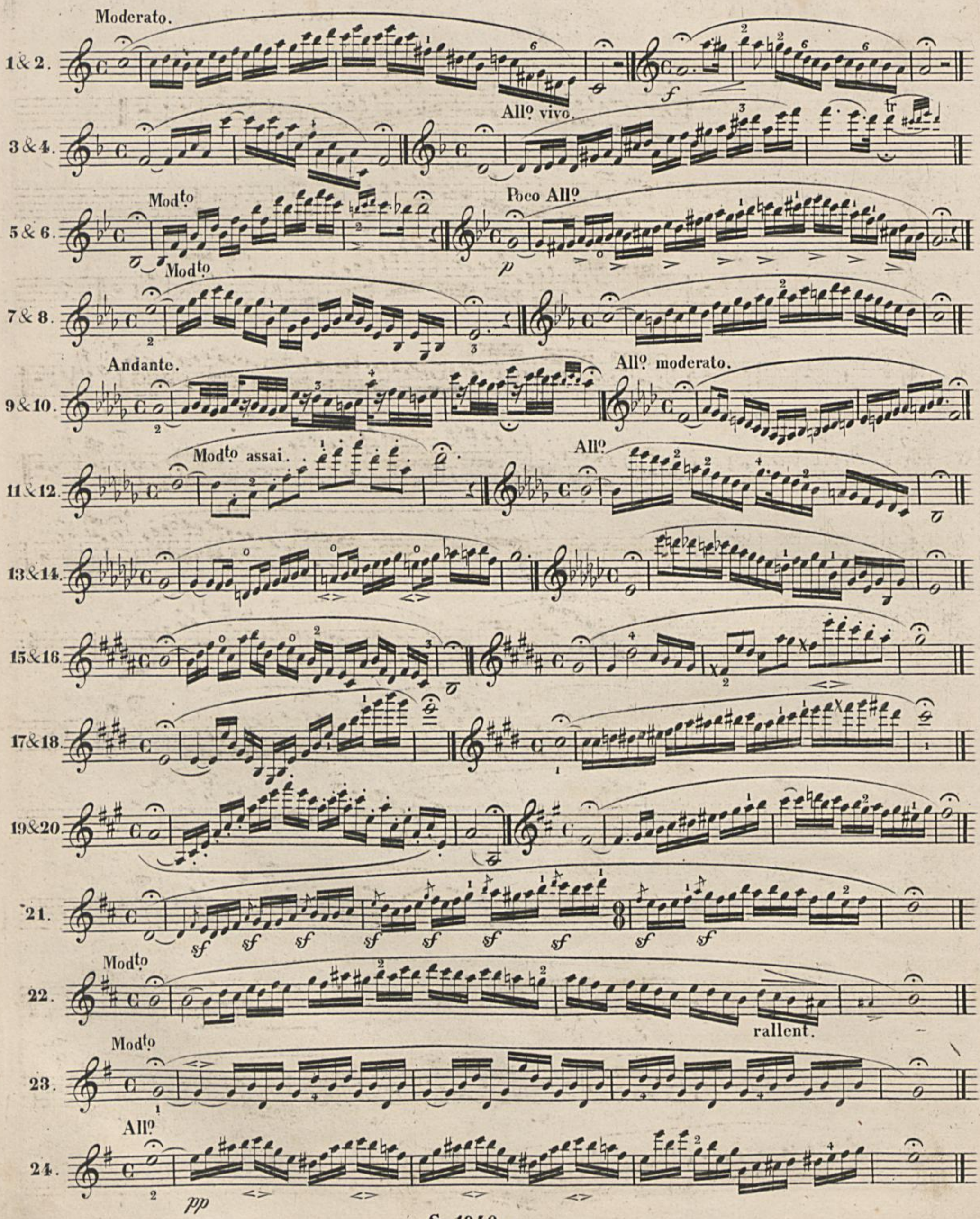
(1) Dictionnaire de musique moderne par Mr Castil-Blaze.

HALTE

welche Aufhalte oder Zwischenspiele auf der Tonica sind.

POINTS – D'ORGUE.

Appelés Tournures ou Supensions, sur la Tonique.



HALTE

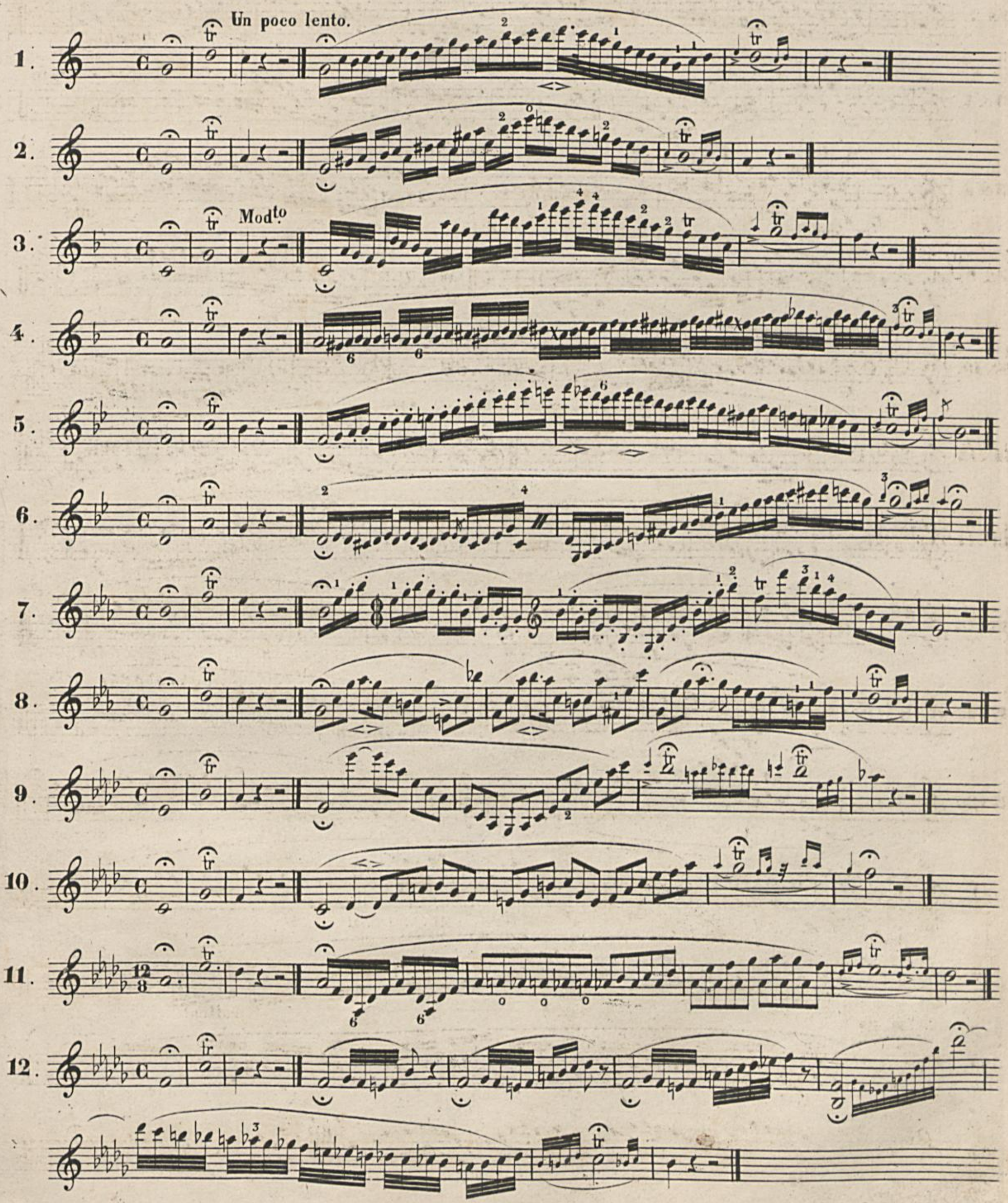
von geringer Dauer, oder Zwischenspiele auf der Dominante, um die Schlusstriller herbei zu führen.

Lit. A — 2.

POINTS-D'ORGUE

de peu d'étendue, ou Tournures sur la Dominante, pour amener la Cadence finale.

Let. A — 2.



13. Mod^to

14. un poco All^o

15. All^o

16.

17.

18. rall.

19.

20. Lento. rall.

21.

22.

23. restez

24. rall. All^o

SCHLÜSSE DER TRILLER.

Lit. B_1.

1 2^me 3^me 4^me

TERMINAISONS DE CADENCES.

Let. B._1.

Andere Schlüsse in C Dur.

Mod^to assai.

1. 2. 3. 4. rall. 5. 6. 7. p 8. 9. 10. 11. 12. pp

Autres Terminaisons en Ut Majeur.

13. 14. 15. 16. 17. 18. pp 19. 20. 21. Adagio. 22. 23. 24. f f ppp

Andere Schlüsse in A moll.

Mod^to assai.

1. 2. 3. 4.

Autres Terminaisons en La Mineur.

5. 6. 7. *pp* *pp* 8. 9. 10. 11. *p* 12. *pp* 13. rall. 14.

15. 16. 17. 18. 19. D Saite. 3e Corde. 20. 21. 3e Corde. D Saite. 22. Lent. 23. 24. *pp*

MÊMES TERMINAISONS DE CADENCES
dans tous les Tons.
Let. B _ 2.

Mod.to assai.

1. 2. 3. 4.

DIESELBEN SCHLÜSSE
in allen Tonarten.
Lit. B _ 2.

5. 6. 7. 8.

9.

10.

11. D Saite
3e Corde

12.

13. rallent.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22. pp

23. pp

24.

25.

26. 2e Corde
A Saite

27. p pp

28.

29.

30.

31.

32. A Saite
2e Corde

33.

34.

35.

36. G Saite
4e Corde

37.

38. 3e Corde
D Saite

39

40

41

42

43

44

45

A Saite
2e Corde

46

f ppp
rallent

47

pp

48

pp

HALTE

mit Pedal oder bis zum Ende ausgehaltenem Basse.

Lit. C.

POINT-D'ORGUE.

Avec Pédale ou note de basse soutenue jusqu'à la fin.

Let. C.

Moderato.

Lit. C.

Basse

f p

mêmes Cordes
Dieselben Saiten

f p

Basse

Ohne Pedal und Modulation.

Lit. D.

Sans Pédale et sans modulation.

Let. D.

D.

3.

p *f* *f* *p* *f* *pp* *f* *p* *pp* *p* *pp*

Motif.

ritenuto

4.

ff *p* *pp*

Ioco

Motif.

5.

All.º assai.

p très légèrement

f

p

f

p

f

f

f

p

Motif.

pp

ff

Von den melodischen und harmonischen VORSPIELEN. (PRELUDIEN.)

„Das Vorspiel ist eine Gesangsstelle, die dazu dient, die Tonart anzuzeigen, Stille zu gebieten, zu hören, ob das Instrument gestimmt sei, und das Ohr für das, was es hören soll, vorzubereiten.„

(Dict. v. Castil-Blaze.)

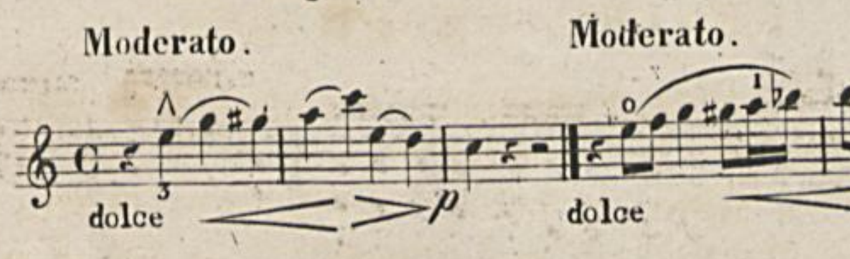
Es giebt 2 Arten, vorgeschriebene und freie Preludien. Die erstern sind in verschiedener Art angewendet worden. Die ältesten Meister, wie Corelli, Geminiani, u.a. machten daraus gewissermassen eine Einleitung; S. Bach gebrauchte es sehr häufig bei seinen Clavierwerken; in seinen Violinsonaten aber hat es fast die Form andrer Stücke. Neuere Componisten schreiben es in der Form einer Gesangpassage.

Man kann diese Passage entweder ganz so spielen, wie sie dasteht, oder sie auch mit den dazu gehörigen Accorden versehen.

Im ersten Falle ist es ein melodisches, im 2ten ein harmonisches Vorspiel.

Einfacher Gesang.
Chant simple.

Moderato.



Melodisches Vorspiel.
Prélude mélodique.

Moderato.



Harmonisches Vorspiel.
Prélude harmonique.

All° risoluto assai.



Das freie (improvisirte) Vorspiel gestattet dem Virtuosen, sich seiner Begeistrung ganz zu überlassen. Es wurde fürs Clavier und die Orgel von Händel, Bach, Mozart, Clementi und Beethoven angewandt; unsre heutigen Pianisten vernachlässigen es keinesweges; unter den Violinspielern können wir, unsres Wissens jedoch nur Rudolph Kreutzer als den Einzigen anführen, der es mit Erfolg auf der Violine angebracht hat. Obgleich er wohl die Mittel dazu besass, so hat er doch niemals öffentlich improvisirt. Die Improvisation erfordert jene Geschicklichkeit, die durch stete Übung erzeugt wird und vielen grossen Talenten fehlte sicher nur diese Übung. Das Studium kann kein Genie hervorbringen wohl aber dazu helfen, Gedanken auszuführen und gut anzuwenden.

PRÉLUDES mélodiques et harmoniques.

« Le prélude est un trait de chant qui passe « par les cordes principales du ton pour l'annoncer, pour « commander le silence, vérifier si l'instrument est « d'accord, et préparer l'oreille à ce qu'on va lui faire « entendre. » (Dictionnaire de musique moderne, par Mr Castil-Blaze.)

Il y a deux sortes de préludes: le prélude écrit et le prélude improvisé.

Le prélude écrit a été employé sous plusieurs formes. Les plus anciens auteurs, Corelli, Geminiani, et d'autres en fesaient une espèce d'introduction à plusieurs parties; Sebastien Bach a fait un usage fréquent de ce genre de prélude dans ses pièces de clavecin; mais dans les sonates qu'il a composées pour un violon seul, la forme du prélude est presque celle des autres morceaux. Les auteurs modernes ont enfin donné au prélude écrit la forme d'un passage de chant.

Ce passage ou trait de chant peut être rendu selon sa nature; on peut le présenter aussi sous un autre aspect, c'est-à-dire, revêtu de ses accords.

Dans le premier cas le prélude est mélodique, dans le second, il est harmonique.

Le prélude improvisé permet au virtuose de se livrer entièrement à ses inspirations. Ce genre de prélude a été pratiqué pour le piano ou l'orgue par Händel, Bach, Mozart, Clementi, et Beethoven; les organistes et les pianistes modernes ne l'ont point négligé, mais parmi les violons, on ne peut citer, à notre connaisance, que Rodolphe Kreutzer qui s'y soit livré avec succès; encore n'a-t-il jamais improvisé en public, quoiqu'il en eut bien les moyens: l'improvisation exige une habitude acquise par une pratique constante, il n'a manqué à de grands talens qu'un travail suivi à cet égard. Les études ne sauraient donner le génie, mais elles peuvent fournir les moyens de mettre les idées en oeuvre et d'en tirer le plus grand parti.

Wir können hier nicht eine Abhandlung über das Improvisiren geben, und dürfen uns nur darauf beschränken, als Preludium eine einfache Gesangstelle oder harmonische Passage von einigen Takten anzuführen, die das Ohr vorbereiten und den Zuhörer zur Stille mahnen sollen.

In dieser Absicht haben wir einige Preludien und Harmonieen-Gänge hier beigefügt, 1tens um die Anwendung desselben zu ordnen, und 2tens um die unangenehmen Folgen der schlechten Anwendung zu zeigen.

Wir haben in der Einleitung gesagt, dass man im Stande sei, auf der Violine Accorde, gleich wie auf der Harfe (durch Arpeggio's) und auf dem Claviere (durch volle Griffe) zu spielen.

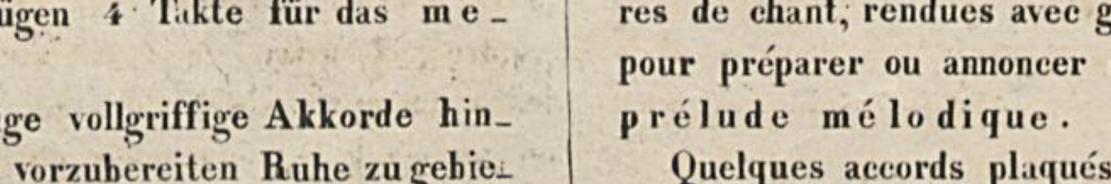
Da das Studium der Akkorde sehr vernachlässigt worden, so haben wir auch Übungen für harmonische Preludien hier angegeben, damit die Schüler mittelst dieses Studiums, im Stande seien, die Fugen und Sonaten von Corelli, Tartini, Geminiani und Seb: Bach zu spielen. Die hier bezeichnete Fuge in C von Bach lohnt allein der Mühe, diese Gattung von Musik zu studiren, um sie mit allen ihren Schönheiten wiedergeben zu können.

Notre objet n'est pas de traiter ici de l'improvisation, nous devons nous borner à en appliquer un simple trait de chant ou un passage d'harmonie au prélude de quelques mesures destiné à préparer l'oreille ou à commander le silence. C'est dans cette intention que nous avons placé ci-après quelques préludes et quelques marches d'harmonie: 1° pour régler l'emploi du prélude dont l'application est devenu confuse; 2° pour faire sentir le danger de préluder mal-à-propos.

Nous avons dit dans l'introduction, que le violon se prêtait tellement à l'harmonie qu'il pouvait rendre les accords par succession de notes comme la harpe, et les accords simultanés, comme le piano, les premiers, au moyen des arpèges, les seconds, par les accords plaqués. L'étude des accords ayant été trop négligée, nous avons mis à la suite des préludes mélodiques, les exercices en préludes harmoniques, afin de familiariser avec un des plus beaux effets du violon, les accords, et de mettre les élèves plutôt en état d'exécuter toutes les fugues et sonates de Corelli, Tartini, Geminiani, et les sonates de Sebastien Bach dont la fugue en Ut désignée ci-après, demanderait à elle seule qu'on se livrât à ce genre d'étude pour parvenir à en rendre toutes les beautés:

(Sonate de Bach pour le Violon seul.)

FUGE.
FUGUE.



ALLGEMEINE REGELN.

Da das improvisirte Vorspiel im Allgemeinen nicht dazu bestimmt ist, als Vorbereitung oder Anzeige zu dienen, so kann man es geradehin Improvisation nennen; es ist frei in seiner Anlage, seinen Formen und seiner Dauer. Ehre demjenigen, der, der Eingebung seines Genius folgend, im Stande ist alle Mittel der Kunst in dieser Art von Schwärmerei zu entfalten.

Das improvisirte Vorspiel jedoch, das als Vorbereitung dient, bietet diese Freiheiten nicht, wir möchten fast sagen, dass da, wo es nicht gänzlich nöthig erscheint, es eher nachtheilig ist; das richtige Gefühl vermag allein darüber zu entscheiden, wo es nothwendig hingehört.

In diesem Falle genügen 4 Takte für das melodische Vorspiel.

Eben so würden einige vollgriffige Akkorde hinreichend sein, das Ohr vorzubereiten Ruhe zu gebieten, und ein harmonisches Vorspiel zu bilden.

RÈGLES GÉNÉRALES.

Le prélude improvisé n'étant point destiné, en général, à servir de préparation ou d'annonce, il peut être appelé prélude de fantaisie, ou improvisation, il est libre dans son allure, dans ses formes, dans sa durée: honneur à celui qui, suivant, l'impulsion de son génie, peut en même temps déployer toutes les ressources de l'art dans ce genre de rêverie qui lui permet d'atteindre jusqu'au sublime!

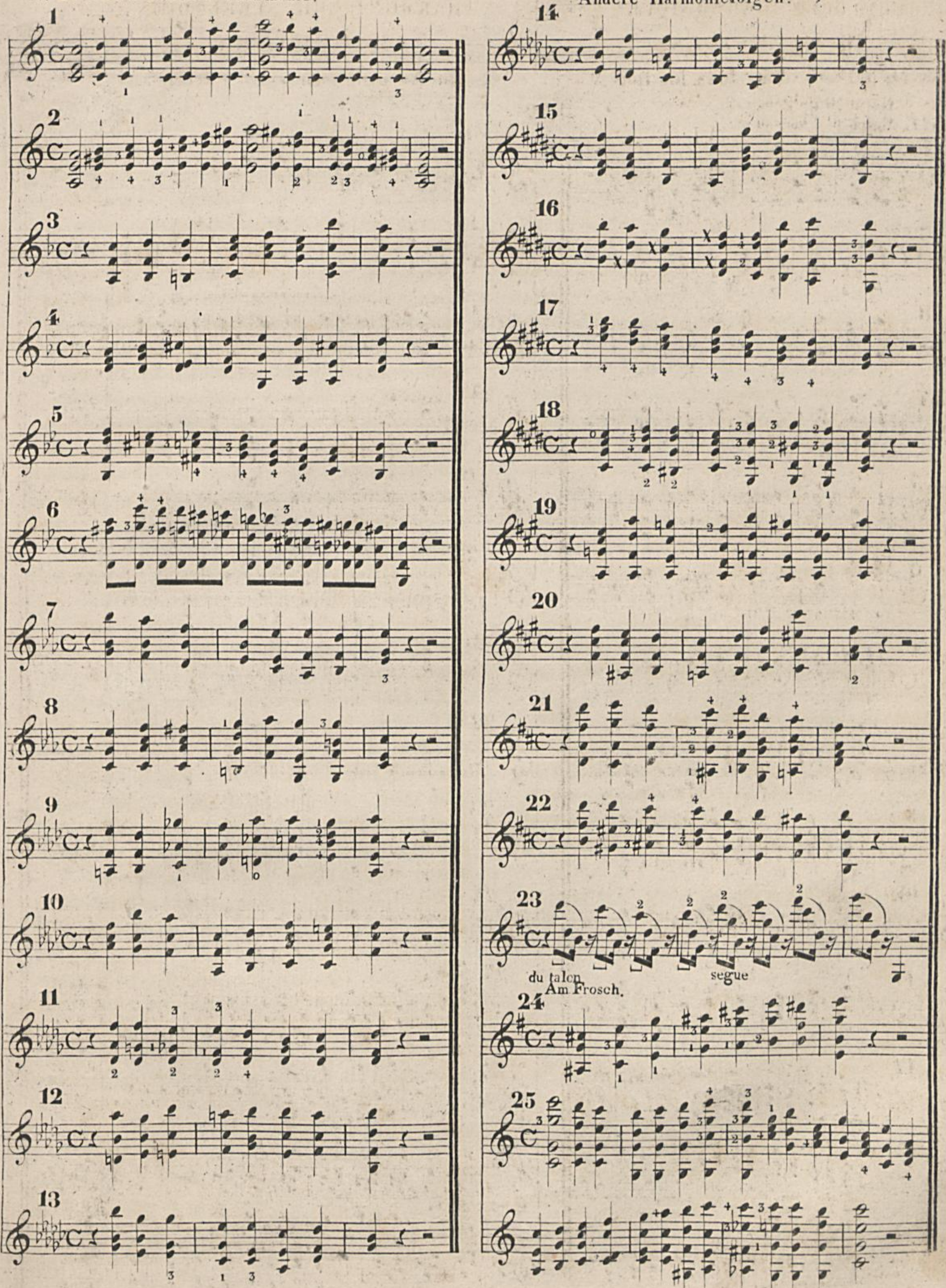
Mais le prélude improvisé qui sert de préparation ou d'annonce ne peut jouir de la même liberté. Ajoutons qu'il devient nuisible lorsqu'il n'est pas nécessaire, et que le sentiment des convenances peut seul en déterminer la nécessité.

Cette nécessité bien établie il suffira de 4 mesures de chant, rendues avec grâce ou jettées avec élan pour préparer ou annoncer un morceau. Tel sera le prélude mélodique.

Quelques accords plaqués avec résolution suffiront de même pour décider le ton et commander le silence: tel doit être le prélude harmonique.

N° 2. Autres marches d'harmonie.

Andere Harmoniefolgen.



VON DEM HAUPTTON

FÜR DIE STIMMUNG. DIE STIMMGABEL.

„Dieser Hauptton (im französischen gebraucht man „das Wort diapason) ist derjenige, welcher die Stimmung der Instrumente angiebt, damit die Wirkung „der Töne nicht leide, indem bei einer willkührlichen Stimmung ein C oft zum D etc. wird. Man „hat zu diesem Zwecke ein stählernes Instrument „eingeführt, (die Stimmgabel) das den Ton A als denjenigen, der sich auf jedem Saiteninstrumente in einer leeren Saite befindet, bestimmt und ohne irgend „einer Veränderung unterworfen zu sein, angiebt."
(Dict. de Castil-Blaze.)

So sollte der Hauptton sein, damit überall eine gleiche Stimmung eingeführt werden könne, (wenn gleich die Stimmgabel selbst auch durch die Temperatur leidet); es ist jedoch nicht so, indem jeder Verein seine eigene Stimmgabel hat.

Diesem Übelstande abzuhelfen ersann man zu verschiedenen Zeiten verschiedene Mittel.

Man erkannte anno **1812** die Nothwendigkeit, eine überall gleiche Stimmung einzuführen, und hat deshalb für die Klassen des Conservatoriums eine Stimmgabel, die weder zu hoch noch zu tief stand und nach welcher die Blasinstrumente verfertigt wurden, gebraucht.

1821 nahm die grosse Oper eine bestimmte Stimmgabel an, und sie sollte von allen französischen Theatern gebraucht werden. Doch nur einige Zeit hielt die grosse Oper darauf und persönliche Gründe vermochten dieselbe, die alten Blasinstrumente, deren man sich in Concerten bedient hatte, wieder in Anwendung zu bringen.

Diese Verschiedenheit der Stimmung stört täglich mehr die Ausführung, verändert die Stimme und lässt immermehr die Annahme einer bestimmten Stimmgabel wünschen.

Es ist dies allerdings nicht so ganz leicht, es wäre aber unserer Zeit würdig, in der man so sehr nach Vervollkommnung strebt, einen bestimmten Grundton für die Stimmung zu suchen und von Physikern eine Stimmgabel anfertigen zu lassen, die, so viel als möglich nach dem Umfang der Stimme und zugleich nach mathematischen Grundsätzen berechnet sein müsste, damit eben so sicher der Hauptton angegeben werden könne wie der Grad der Temperatur durch den Thermometer, und das Zeitmaas durch den Zeitmesser oder Metronome angezeigt wird. (S. Révue musicale de Fétis. 1833. N°. 47.)

DIAPASON,

OU TON RÉGULATEUR.

« Le diapason est le point fixe, duquel on est convenu de partir pour que le système d'intonation n'éprouve aucune altération dans son ensemble ni dans « ses parties et que l'ut ne prenne jamais la place « du Si, ni celle du Ré. On retrouve ce point fixe au « moyen d'un petit instrument monotone d'acier que « l'on nomme diapason, qui est disposé de manière à faire résonner constamment et sans la moindre altération le ton La. C'est sur cet invariable régulateur que l'on accorde tous les instrumens. On a « choisi le ton La attendu que tout les instrumens à « cordes ont une corde qui donne ce ton à vide. »

Voilà bien le diapason comme on a voulu qu'il soit, mais non pas tel qu'il est par le fait, car cet invariable régulateur reste bien le même pour un concert ou pour un théâtre, (et encore varie-t-il selon la température) mais chaque réunion a le sien, il en résulte de graves inconvéniens auxquels on a cherché à porter remède à diverses époques.

En **1812** on a reconnu la nécessité d'adopter, pour les classes du Conservatoire, un diapason, terme moyen entre les plus bas et les plus élevés, en conséquence on a fait fabriquer sur ce diapason des instrumens à vent pour cette école.

En **1821** un diapason a été adopté pour le théâtre de l'académie royale de musique, une ordonnance prescrivait même à tous les théâtres royaux de France de s'en servir; cette mesure n'a été mise à exécution qu'au grand opéra et pendant quelque temps seulement; des motifs de convenances personnelles ont prévalu et ont fait reprendre les anciens instrumens à vent dont on s'était servi dans les concerts.

Cependant la diversité des diapasons vient chaque jour entraver l'exécution, fatiguer les voix et faire sentir qu'il serait temps enfin d'adopter un régulateur pour le ton ainsi qu'on l'a fait pour la mesure.

On n'ignore pas qu'il y aurait, pour y parvenir, de grands obstacles à surmonter; mais il serait digne de notre époque, avide de perfectionnement, de chercher à déterminer le son fixe dont on s'est tant occupé le siècle dernier, et d'établir un diapason que les physiciens, de concert avec les praticiens, chercheraient à mettre le mieux possible en rapport avec l'étendue de la voix, et qui serait en même temps fixé sur des bases mathématiques auxquelles on ne pourrait rien changer, de telle manière qu'il servirait à faire prendre le ton ainsi que l'on prend connaissance du degré

Dann würden alle Vereine sich, ohne besondern Befehl und Zwang derselben bedienen, indem die Überzeugung von dem Nutzen einer Sache das beste Mittel ist, sie in Anwendung gebracht zu sehen.

VON DER NATUR IN DER KUNST.

Die Natur in der Kunst ist eine sehr seltene Sache und nicht leicht zu definiren. Es scheint gewissermassen darinn ein Widerspruch zu liegen und dennoch ist die Kunst, allgemein aufgefasst, nur Nachahmung der Natur; diese aber zu definiren, dürfte schwer zu erreichen sein.

Wir sprechen in diesem Werke häufig von der Natur, die durch uns in der Kunst bedingt wird; und müssen daher auch sagen, wie wir dies verstehen.

Es ist nichts weniger natürlich, als die Lage des Armes und der linken Hand bei der Haltung der Geige und die des Handgelenkes, wenn man mit dem Bogenende dem Stege nahe kommt, thut man diess aber ohne Steifheit und nur mit der dazu nöthigen Bewegung, so wird man die Natürlichkeit, wie wir sie verstehen, bewahren. Diese unbequeme Stellung hat nämlich den Zweck alle regelmässigen Bewegungen der Finger und des Bogens zu begünstigen: den Fingern wird es in solcher Lage leicht, mit der grössten Freiheit die 4 Saiten richtig und mit angemessner Kraft zu berühren und zu halten; und der Bogen wird die Saiten im rechten Winkel streichen, auch einen reinen Ton hervorbringen, weil die Schwingungen der Saiten auf die natürlichste Weise geschehen.

de température au thermomètre, de la division de la mesure au métronome, ou de l'heure au temps moyen. (Revue musicale de Mr Fétis, 1833. No 47.)

Le diapason fixé de cette manière avec tous les gages qui doivent inspirer la confiance, serait insensiblement mis en usage, sans qu'il fut besoin d'aucune mesure générale pour obliger à s'en servir; il suffirait que l'autorité favorisât son emploi, les innovations ne se faisant jamais mieux accueillir que par la simple conviction de leur utilité.

DU NATUREL DANS L'ART.

Le naturel dans l'art est une des choses les plus rares à trouver et les plus difficiles à définir: l'un semble opposé à l'autre, et cependant on sait que, dans son acception générale, l'art n'est qu'une imitation de la nature, mais dès qu'il faut expliquer ce que c'est que cette nature qui doit servir de modèle, tout s'obscurcit ou du moins, toutes les applications sont sujettes à être contestées.

Cependant, dans le cours de cet ouvrage, nous parlons souvent du naturel dont on ne peut se passer et qui, à lui seul et poussé au plus haut degré, dispenserait d'art, si l'art pouvait se passer de mécanisme. Nous sommes donc obligés de dire comment nous comprenons ce naturel, appliqué à des choses qui paraissent lui être contraires.

Il n'est rien de moins naturel que la position du bras et de la main gauche pour soutenir le violon et celle du poignet droit lorsqu'on approche le talon de l'archet du chevalet; mais en ne mettant aucune raideur dans ces positions et en ne leur donnant que les mouvemens nécessaires on conservera le naturel comme nous l'entendons, c'est-à-dire que cette attitude gênante a cependant pour but de favoriser les mouvemens réguliers des doigts et de l'archet, que les doigts, dans cette position, ont la faculté de tomber d'aplomb sur la corde, d'atteindre toutes les notes de la position, avantage qu'ils obtiennent par la plus grande liberté de leurs mouvemens, et naturellement, dans une position qui n'est point naturelle, il en est de même de l'archet, qui, au moyen du poignet que l'on arrondit à propos en le ramenant vers le menton, coupe alors facilement la corde en angle droit et tire, sans peine, un son pur parceque la vibration est excitée de la manière la plus naturelle à toute corde que l'on veut faire vibrer.

Il résulte de cette explication que, sous le rapport du mécanisme, le naturel consiste à ne faire que les mouvemens qui sont nécessaires,

Es folgt hieraus, dass im Bezug auf die Mechanik die Natürlichkeit nur bestehe in der Anwendung der nöthigen Bewegungen, in intellectueller Beziehung aber darin bestehe, dass man dem Gefühl freien Lauf lasse und der Künstler, wenn er von seiner Aufgabe durchdrungen, sich ganz gehen lasse.

Je mehr man sich vom Natürlichen entfernt, desto leichter artet man aus und verfällt in Manieren, die der Wahrheit des Ausdrucks widerstreben.

VOM MUSIKALISCHEN CHARAKTER.

Der Accent, der ihn bestimt.

Wir sagen in dem 2ten Theil dieser Schule („Vom Ausdrucke und den Mitteln dazu") dass der Charakter eines Stückes grössentheils auf dem tempo beruhe und müssen hier noch hinzufügen, dass der Accent nicht minder wichtig sei.

Der Charakter ist die allgemeine Farbe, die man dem Ausdrucke einer Composition giebt, und die der Componist selbst gewählt hat, um seine Empfindungen auf den Hörer überzutragen. Hieraus entsteht die Verschiedenheit des Ausdrucks, ob er heiter, oder düster, lebhaft oder gemässigt, erhaben oder einfach werde.

Das Wort Charakter hat noch andre Bedeutungen; Styl wird ihm oft ähnlich genommen, doch nur in einem engern Sinne.

Wir verstehen hier den bestimmten und frappanten Zug des Ganzen eines Werkes oder seiner einzelnen Theile.

Man kann 4 Hauptcharaktere annehmen, die eine gewissermassen natürliche Beziehung zu den 4 Menschenaltern und zu den Progressionen des menschlichen Herzens haben und von denen die übrigen Charaktere abzuleiten sind.

CHARAKTERE.

1. Den Einfachen; Naiven.
2. Den Unbestimmten.
3. Den Leidenschaftlichen; Dramatischen.
4. Den Ruhigen, Religiösen.

Et que sous le rapport intellectuel le naturel est un laisser-aller au sentiment qui doit nous dominer, un abandon également nécessaire dans l'artiste pénétré de son sujet, abandon qui le dispense de recherche ou de peine dans les procédés de l'art qu'il s'est rendu familier, abandon délicieux que l'on trouve dans les fables de La Fontaine et auquel le style naif permet de se livrer davantage.

En s'éloignant du naturel, on tombe dans l'exagération, la dureté, l'enflure, ou le maniéré, toutes choses ennemies de la vérité qui n'a besoin d'aucun effort pour se produire, et que l'on ne reconnaît jamais mieux que l'orsqu'elle se présente sous les dehors du naturel.

CARACTÈRE MUSICAL.

Accent qui le détermine.

Dans la seconde partie de cette méthode qui traite de l'expression et de ses moyens, il est dit que le caractère d'un morceau de musique dépend en grande partie de son mouvement; nous devons ajouter qu'il dépend aussi de l'accent qui le détermine.

Ce caractère est si souvent mal saisi et pris même à contre sens qu'il est nécessaire de le définir.

Le caractère est la teinte générale donnée à l'expression de la composition et dont l'auteur a fait choix pour déterminer son intention de manière à saisir l'âme de l'auditeur en lui faisant éprouver le sentiment qu'il a voulu peindre.

C'est ainsi qu'un morceau, dont les traits généraux sont bien prononcés, est gai ou triste, vif ou tempéré, sublime ou simple selon nos affections, le degré auquel on les ressent, et le ton sur lequel on les exprime.

Le mot caractère a beaucoup d'autres acceptions; le style, qui consiste dans le choix des expressions, lui est équivalent, mais dans un sens moins étendu.

Nous entendons ici par caractère le trait distinctif et frappant de l'ensemble d'une composition ou de quelques unes de ses parties.

Il peut être divisé en 4 caractères principaux, qui sont comme la source essentielle des autres, et qui se trouvent en rapport naturel avec les 4 âges de la vie et la progression générale du coeur humain.

CARACTÈRES.

1. — Simple: Naif.
2. — Vague: Indécis.
3. — Passionné: Dramatique.
4. — Calme: Religieux.

Der Charakter eines Musikstückes wird durch das Tempo, die Tonart, den Rhytmus, durch die Natur der Melodie, wie der Harmonie, die Mannigfaltigkeit in der Begleitung, den Klang, den Grad der Intensität des Tones und endlich durch den Accent bestimmt. Letzterer lässt die Hauptfarbe der Composition erkennen, und unterstützt die Wirkung in den Einzelnheiten.

Der Charakter ist vom Componisten gezeichnet, der Ausdruck aber dem Spieler überlassen, und dieser ist oft nur unvollkommen vom Componisten angegeben, es wäre auch vergeblich, wollte man noch so viele Zeichen brauchen, da hierbei das individuelle Gefühl des Künstlers zu wesentlich ist.

Ein richtiger Ausdruck wird nie seine Wirkung verfehlen, so wie im Gegentheil ein falscher, selbst das schönste Stück entstellen wird.

VOM ACCENTE.

„ Der musikalische Accent ist eine besondere markirte Kraft, die man bei Passagen, oder „ auch nur bei einer besondern Note eines Taktes des „ Rhythmus oder einer Phrase anwendet, und zwar „ entweder: 1. indem man diese Note stärker oder allmählig stärker accentuirt, oder 2. indem man sie länger aushält, oder endlich 3. indem man sie von andern durch eine besondere Intonation in der Höhe „oder Tiefe sondert."

„ Die Intonation einer Stimme, oder eines Instrumentes ist in der Musik bestimmt, daher hier nicht „ der Accent zu suchen ist; wohl aber findet man „ ihn in der Art, zu intoniren. Auf diese Weise wird „ jeder Sänger, jeder Instrumentalist einer und derselben Melodie einen besondern Accent geben. Der „ Accent ist durchaus Sache der Ausführung, und „ seine Mannigfaltigkeit hängt von dem geringeren oder „ grösseren Talente und Gefühle des Künstlers ab." (Diction. von Castil-Blaze.)

Der Accent kann nach dieser Definition, also durch Zeichen bestimmt werden, und diess geschieht auch durch Punkte, Pausen, Strichharten, Fingersatz etc.

Der 2te Satz sagt jedoch, das man den Accent nicht in dieser blossen Bezeichnung, sondern in der Art der

Le caractère d'un morceau de musique est déterminé par le mouvement, par le ton, par le Rhythme, par la nature de la mélodie, par celle de l'harmonie ou par celle des variétés de l'accompagnement, par le timbre, par le dégré d'intensité du son, enfin par l'accent qui fait reconnaître aussitôt l'expression dominante de la composition, et qui en soutient l'effet dans tous les détails.

Ainsi le caractère est tracé par le compositeur, et l'accent est rendu par l'exécutant: cet accent est le moyen dont il se sert, moyen qui n'est souvent pas indiqué ou ne l'est qu'imparfaitement, mais qui le serait en vain par tout les signes possibles, si l'exécutant, employant d'ailleurs avec les ressources du mécanisme, n'y faisait participer les facultés de son âme.

Rendez le caractère de la musique avec l'accent qui lui convient et vous saurez émouvoir: négligez cet accent ou prenez-le à faux, et le morceau le mieux caractérisé manquera son effet.

ACCENT.

« Accent musical, c'est une énergie plus « marquée attachée à un trait, à une note particulière « de la mesure, du rhythme, de la phrase musicale, soit « 1º en articulant cette note plus fortement ou avec « une force graduée, 2º en lui donnant une valeur de « temps plus grande, 3º en la détachant des autres par « une intonation distincte au grave ou à l'aigu; »

« Dans la musique, l'intonation de la voix ou de « l'instrument étant déterminée, ce n'est pas là qu'il « faut chercher l'accent mais dans la manière de « faire cette intonation; ainsi chaque chanteur, chaque « instrumentiste donnera un accent particulier à la « même mélodie. L'accent appartient en entier à « l'exécution; il éprouvera donc comme elle des variations selon que l'exécutant aura plus ou moins de talent ou de sensibilité. » (Dictionnaire de musique de Mr Castil-Blaze.)

D'après cette définition, l'accent étant une énergie plus marquée sur une note que l'on appuie plus ou moins, sur une valeur que l'on altère, sur un son grave ou aigu que l'on détache des autres, il en résulte que le matériel de l'accent peut être indiqué par des signes.

Ce matériel est en effet marqué par les nuances, les points, les silences, les coups d'archet, les appogiatures, les ports de voix, les doigters, &c

Mais dans le 2e paragraphe il est dit que ce n'est pas là qu'il faut chercher l'accent, mais dans la manière de

Ausführung suchen müsse, und dies ist sicher wahr. Dabei kommt es auf die Natur der hierzu gebrauchten Zeichen, so wie auf das Genie des Spielers besonders an, und dieses wird wesentlich durch Studieren und Üben gefördert. Zur richtigen Accentuation wird erfordert, dass der Spieler Herr des Mechanismus seines Instrumentes und durch die Composition begeistert sei. Fleissiges Studium kann zwar nie den richtigen Ausdruck geben, aber es bietet die materielle Bedingung zur Erreichung desselben.

Es würde dem talentvollsten Spieler schwer werden, folgende Stellen aus Alceste richtig und gut zu spielen, wenn er nicht das Ziehen des Tones geübt hat.

faire la note.

Rien n'est plus vrai sans doute; cependant cette manière peut dépendre en quelques parties 1°. de la nature des signes employés par le compositeur; 2°. du génie de l'exécutant, si rien ne le met sur la voie, et de sa sensibilité ou de son inspiration quand il rend le signe sous l'influence du moment.

Il y a donc deux manières de rendre l'accent; l'une que l'on peut devoir au mécanisme, et l'autre que l'on doit à l'inspiration.

L'étude ne saurait donner l'expression, mais elle fournit à l'accent tous les matériaux dont elle a besoin et sans lesquels on manquerait de précision, de justesse, et l'on frapperait à côté du but. L'artiste doué de la sensibilité la plus grande ne pourrait rendre convenablement et avec un accent expressif ce passage d'Alceste, s'il ne s'était longtemps exercé à filer des sons:

(Opéra d'Alceste de Gluck.)



Hierbei muss man wohl den dramatischen von dem Instrumental-Accent unterscheiden; der erste wird der bestimmteste Ausdruck des Gefühls, welches die Worte aussprechen, der 2te, dagegen hat weit mehr Spiel-raum, und es kann der Künstler dieselben Noten verschiedenartig accentuiren.

Wir empfehlen daher auch dafür sorgfältige Übungen, denn nur dadurch wird es möglich, die Accente verschiedenartig und doch richtig auszudrücken.

Il faut remarquer à cette occasion en quoi l'accent dramatique diffère de l'accent instrumental: le premier doit être l'expression la plus juste du sentiment indiqué par la parole, tandis que le second, bien qu'il soit soumis au caractère du morceau et souvent aussi dramatique (mais sans paroles qui le circonscrivent) a pour lui toute la latitude que ce genre de musique entraine avec lui, de sorte que l'exécutant mettra souvent sur les mêmes notes des accens différens de ceux qu'il y avait placés précédemment.

On doit donc approfondir les études élémentaires pour obtenir les moyens de varier les accens, et de les rendre tous avec justesse, quand le sujet le permet ou l'exige.

Wie man bei diesen Übungen verfahren müsse.

Die Nuancen. Man spiele eine Note oder Passage in allen Graden der Stärke oder Zartheit, welche die Violine nur immer gestattet.

Das Tragen des Tones wende man auf zarte Weise, ohne Affectation an.

Den Appogiaturen gebe man die nöthige Geschwindigkeit.

Die Detachés mache man rund, kräftig, leicht, zart, fest oder weich.

Travail nécessaire à cet effet.

Nuances. Faire passer une note ou un trait par tous les degrés de douceur et de force dont le violon est susceptible.

Ports de voix. Les employer avec délicatesse, avec une finesse exempte d'afféterie.

Appogiatures. Leur donner la flexibilité qui leur convient.

Détachés. Articulés avec rondeur, force, légèreté, délicatesse, fermeté ou mollesse.

Die ausgehaltenen, gezogenen, anschwellenden, und abnehmenden Töne spiele man mit dem Bogenstriche, welcher die jedesmalige Bewegung bedingt.

Man packe die Noten fest und fasse die Saite im Anfange etwas scharf an, zuweilen darf jedoch dies letztere nur sehr wenig gehört werden.

Das Übrige bleibt dem Genie anheim gestellt, die Kunst unterstützt die Natur.

Rousseau sagt: „Nicht mit kaltem Blute findet „man die Sprache der Leidenschaften; es ist eine un„bestreitbare Wahrheit, dass man selbst bewegt sein „muss, will man Andre bewegen. Es kann nichts das „Genie beim Ausdrucke des Pathos ergänzen, da es „allein nur Empfindungen erregt, und es giebt dafür „kein andres Mittel, als in der eigenen Brust das Feu„er zu entzünden, das man auf Andre übertragen will."

Dies ist allerdings unbestreitbar. Will aber das Genie seine Fruchtbarkeit richtig anwenden, so muss es den Boden wohl bearbeiten, der Früchte tragen soll.

Man hat lange Zeit geglaubt, (und glaubt es zum Theil noch) dass das Genie sich des Studiums und des Mechanismus überheben könne, während man gerade sieht, dass Jene die grössten Künstler sind, welche die meisten materiellen Mittel in ihrer Gewalt haben; und man hüte sich zu glauben, dass Unordnung und Extravaganz ein Zeichen oder gar die natürlichste Folge des Genie's seien.

Sons soutenus, filés, enflés, diminués avec la retenue, la lenteur d'archet proportionnée au mouvement, leur donner à propos une vibration égale ou onduler cette vibration avec le secours du doigt ou de l'archet, et quelquefois par le concours des deux en même temps.

Attaques de corde. Faire ces attaques les unes avec fermeté, et en mordant un peu la corde au commencement de la note, et les autres en conservant cette fermeté, mais, de manière à ce que le mordant ne soit pas entendu.

Tels sont les principaux matériaux de l'accent; le génie fait le reste, il est vrai que ce reste indéfinissable est tout l'accent, mais, pour l'obtenir, il faut que l'art vienne seconder la nature.

« On ne trouve point de sang froid le langage des « passions, dit J.J. Rousseau, et c'est une vérité re« battue qu'il faut être ému soi même pour émouvoir « les autres. Rien ne peut donc supléer, dans la re« cherche de l'accent pathétique, à ce génie « qui réveille à volonté tous les sentimens, et il n'y « a d'autre art en cette partie que d'allumer en son « propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui « des autres. »

Ceci est incontestable, mais nous avons des raisons de penser qu'il en a été fait quelquefois une dangereuse application par le génie même auquel on ne peut refuser tout pouvoir, hormis celui de se passer de culture: s'il veut tirer parti de sa fécondité il doit bien préparer la terre qui fera germer ses fruits et empêcher que rien ne détourne la sève qui les nourrit.

On a cru pendant longtemps, et beaucoup de personnes partagent encore cette erreur, que le génie était dispensé de travail et au dessus des détails du mécanisme, tandis qu'il est à remarquer que les plus grands artistes sont précisement ceux qui ont eu à leur disposition le plus de moyens matériels; ces moyens ont été pour eux les aîles qui leur ont servi à s'élever. On en était venu à penser que le désordre était un des meilleures indices, une des plus justes conséquences du génie!

Nous ne sortons point de notre sujet en combattant ce préjugé; il est facile de le détruire en faisant observer, que les plus beaux talens sont ceux qui ont été mieux ordonnés et que les œuvres du génie sont précisement celles où l'ordre régne plus particulièrement, non qu'il y soit mis en évidence avec affectation, mais parceque son influence est telle que tout ce qui nous frappe et nous émeut est déterminé par lui.

Wir überschreiten unsre Grenzen nicht, wenn wir dieses Vorurtheil zu bekämpfen suchen, und dies ist leicht. Man überzeuge sich nur, dass die schönsten Talente jene sind, die in ihren Werken vollkommne Ordnung haben. Die Contraste, die Symetrie, die Mannigfaltigkeit selbst, mit einem Worte Alles was Ideenverbindung, Analogie und Einheit erzeugt, beruht auf Ordnung. Sie ist das Charaktêristikon der Schöpfung, und die Harmonie ist nichts anders, als die in Bewegung gesetzte Ordnung.

Selbst der am willkührlichsten zu verändernde Accent hat nur Wirkung an der ihm durch die Ordnung angezeigten Stelle und das durch Reflection geregelte Genie wird um des Eindrucks so sicherer sein, als es mit der beabsichtigten Empfindung in Übereinstimmung sich befindet.

VERZEICHNISS

der Hauptaccente die den Charakter bestimmen.

1ter CHARAKTER.

Der Einfache. Naive.

ACCENTE.

1_ Der Einfache. Naive. (Simplice.)
2_ Pastorale.....
3_ Idem.....
4_ Rustico.....
5_ Pastorale.....
6_ Allegro_Gaïo_Scherzoso.
7_ Vivace_Leggiere.....
8_ Dolce_Grazioso.....
9_ Tenere_Affettuoso.....

2ter CHARAKTER.

Der Unbestimmte.

ACCENTE.

10_ Fantastico,_Caprizioso.....
11_ Mosso,_Vivace,_Brioso_Spiritoso.....
12_ Agitato,_Flebile.....
13_ Ritenuto_Rallentando.....

Les contrastes, la symétrie, la variété même, en un mot tout ce qui concourt à faire sentir l'analogie, la liaison des idées et à ramener à l'unité, principe de l'ordre, en sont les élémens essentiels.

L'ordre enfin est le trait caractéristique de la création, et l'harmonie n'est autre chose que l'ordre mis en mouvement.

Revenant à l'objet particulier de cet article, nous pouvons assurer qu'il n'est pas un accent même celui que l'on peut le plus arbitrairement varier, dont l'effet ne soit dû à l'ordre qui lui assigne sa véritable place et qui détermine sa proportion.

La réflexion apprend à régler l'usage de chaque chose; l'inspiration lui est précisement opposée puisqu'elle est un mouvement improvisé de l'âme, mais un travail réfléchi lui prépare toutes les voies, et de plus lui prête, sans qu'elle s'en doute, l'autorité du savoir: C'est alors que ce souffle divin se dirige avec justesse sur le point qu'il doit atteindre: son accent devient d'autant plus expressif qu'il se trouve plus d'accord avec le sentiment qui en est l'objet.

TABLEAU

des principaux accens qui déterminent le caractère.

1er CARACTÈRE.

Simple. Naif.

ACCENS.

1_ Simple. (Simplice.)..... Naif.
2_ Pastoral. (Pastorale.).....
3_ Champêtre. (Pastorale.).....
4_ Rustique. (Rustico.).....
5_ Villageois. (Pastorale.).....
6_ Gai. (Allegro, Gaïo, Scherzoso.)
Nuances du caractère Naif.
7_ Vif et Léger. (Vivace, Leggiere.).....
8_ Doux et Gracieux. (Dolce, Grazioso.).....
9_ Tendre et Affectueux. (Tenere, Affettuoso.).....

2me CARACTERE.

Vague. Indécis.

ACCENS.

10_ Vague. (Fantastico, Caprizioso).... Indécis.
11_ Animé. (Mosso, Vivace, Brioso, Spiritoso).....
12_ Agité. (Agitato, Flebile)..... Plaintif.
13_ Retenu. (Ritenuto, Rallentando).....

3ter CHARAKTER.

Der Leidenschaftliche. Dramatische.

ACCENTE.

14_ Appassionnato - Furioso-Disperato.....
15_ Melanconico.....
16_ Mesto.....
17_ Espressivo - Con intimissimo sentimento.....
18_ Con Dolore.....
19_ Con Sordini - Sotto voce - Che a pena si sente.....
20_ Brillante.....
21_ Energico.....
22_ Stiracchiato.....
23_ Drammatico.....
24_ Militare - Tempo di Marcia.....
25_ Risoluto - Imperioso.....
26_ Nobile-Grandioso.....

4ter CHARAKTER.

Der Ruhige. Religiöse.

ACCENTE.

27_ Moderato _ Tranquillo.
28_ Maëstoso _ Grande.
29_ Religioso.
30_ Con fuoco.

3me CARACTÈRE.

Passionné. Dramatique.

ACCENS.

14_ Passionné (Appassionnato, Furioso, Disperato.)
15_ de Mélancolie (Melanconico)
16_ de Tristesse (Mesto)
17_ Pénétrant (Espressivo, Con intimissimo sentimento)
18_ de Douleur (Con dolore)
19_ Violé. Concentré (Con Sordini, Sotto voce, Che a pena si sente.)
20_ Brillant (Brillante)
21_ Energique (Energico)
22_ Véhément (Stiracchiato)
23_ Dramatique (Drammatico.)
24_ Martial (Militare, Tempo di Marcia)
25_ Résolu. Fier (Risoluto, Imperioso)
26_ Noble. Grandiose (Nobile, Grandioso.)

4me CARACTÈRE.

Calme Religieux.

ACCENS.

27_ Calme. Moderato, Tranquille.
28_ Majestueux (Maëstoso Grande)
29_ Religieux (Religioso)
30_ Enthousiastique. Sublime. (Con fuoco)

ACCENTE.

1ter CHARAKTER.

Der Einfache, Naive.

ACCENS.

1re CARACTÈRE.

Simple, Naif.

(40e Quintetto de Boccherini.)

Accento simplice. Accent Naif.

Minuetto non Presto.

TRIO.

pp sempre.



(Minuetto du 2e Quintetto de Boccherini pour Piano. OE. 46.)

Accento simplice. Accent Naif.

Con moto.



(9e Quatuor de Beethoven.)

Accento simplice.
Accent Naif.

Andante con moto, quasi Allegretto.



(Symphonie Pastorale de Beethoven.)

Accento pastorale.
Accent Pastoral.

Allegro ma non troppo.



(même Symphonie.)

Accento pastorale.
Accent Champêtre.

Allegro. Danse Champêtre.



(même Symphonie.)

Accento rustico.
Accent Rustique.



Allegretto. (80=♩.) (35e Duo de Viotti.)

Accento pastorale.
Accent Villageois.



Accento scherzoso.
Accent Gai.

Allegretto Gaio. (5e Quatuor de Boccherini. Op. 58.)



(3e Sonate de Beethoven, pour Piano et Violon. OE. 30.)

Accento scherzoso. Accent Gai.

Allegro vivace.



FINALE. (5e Quintetto de Mr G. Onslow.)

Accento scherzoso. Accent Gai.

Allegretto con moto (♩ = 100.)



(Ouverture de la Flûte enchantée (Zauberflöte) de Mozart.)

Accento vivace e leggiere. Accent vif et légèr.

Allegro.



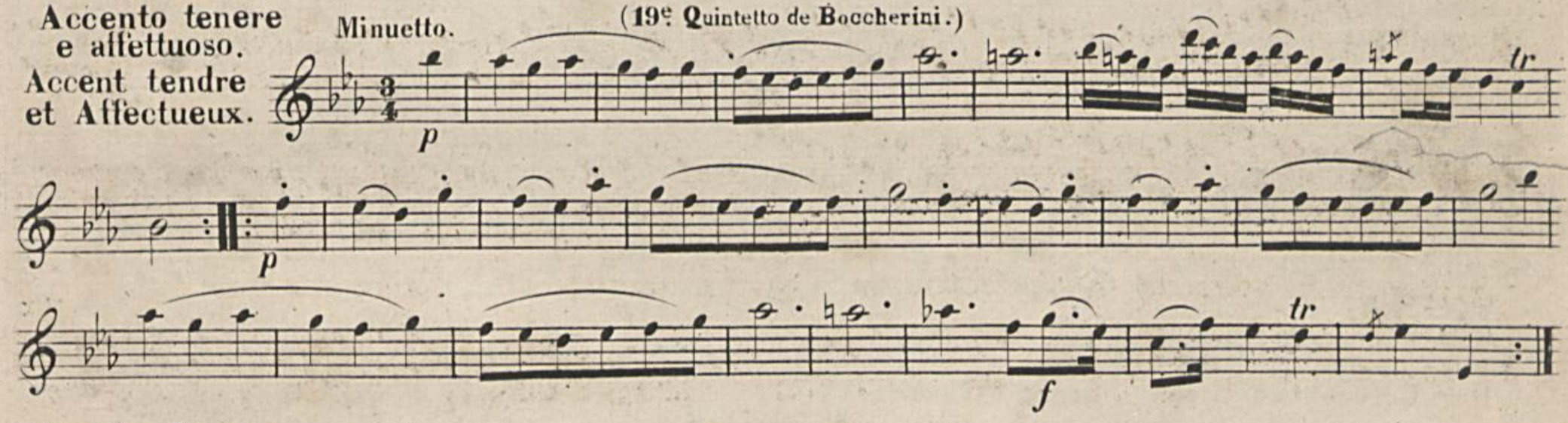
Accento dolce e grazioso. Accent doux et gracieux.

Andantino grazioso. (13e Quatuor d'Haydn.)



Accento tenere e affettuoso. Accent tendre et Affectueux.

Minuetto. (19e Quintetto de Boccherini.)



Accento tenere e affettuoso. Accent tendre et Affectueux.

(♩ = 66.) (14e Caprice de Rode.)



2ter CHARAKTER.
Der Unbestimmte.

2me CARACTERE.
Vague, indécis.

Accento dolente
e supplicante.
Accent plaintif
et suppliant.

(10e Sonate de Tartini, appelée la Didone abandonnata.)



FINALE.
All° spiritoso.

Accento animato
Accent animé.

(80e Quatuor d'Haydn.)



FINALE.
All° ma non presto.

Accento
Appassionato.
Accent Passionné
et Agité.

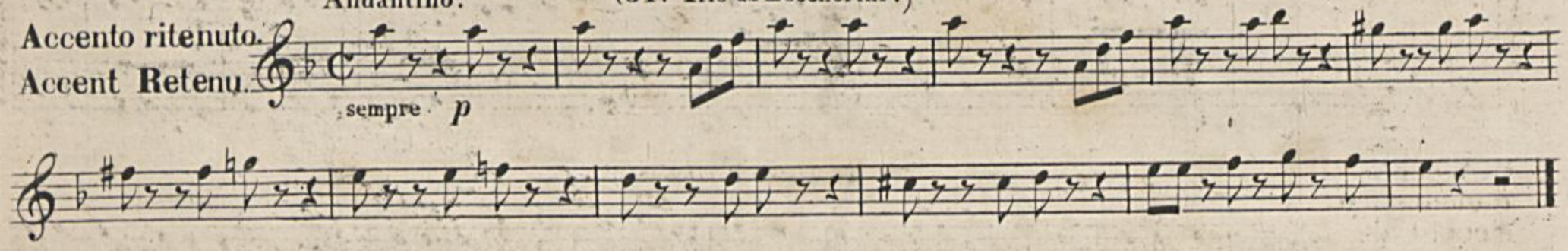
(52e Quintetto de Boccherini.)



Andantino.

Accento ritenuto.
Accent Retenu.

(34e Trio de Boccherini.)



Accento ritenuto
e drammatico.
Accent retenu
Dramatique.

(2e Quatuor de Mozart.)

Andante.



3ter CHARAKTER.
Der Leidenschaftliche _ Dramatische.

3me CARACTÈRE.
Passionné, Dramatique.

(16e Duo de Viotti.)

Accento
appassionato.
Accent Passionné

Agitato assai con molto moto. (126 = 𝅗𝅥)



(Sonate de Tartini, Op. 3.)

Accento melancolico
Accent de mélancolie

Affettuoso.

tr

tr

(6e Quatuor de Beethoven.)

Accento melancolico.
Accent de mélancolie.

Adagio. (♩ = 58.)

pp

pp cres

cres

pp

f

p

f

p

pp

(38e Quintetto de Boccherini.)

Accento mesto.
Accent de tristesse.

All° Mod. assai.

tr

pp

(35e Quatuor d'Haydn.)

Accento sombroso e mesto.
Accent de sombre tristesse.

Moderato.

p

f

p

cres

f

p

pp

retiscence

cres.

(1r Trio de Beethoven.)

Accento penetrante
Accent Pénétrant

Presto.

pp

pp

Dolce ed espressivo.
Accent doux et Pénétrant.

Adagio. (69 = 𝅗𝅥)

(22e Concerto de Viotti.)



(15e Quintetto de Mr G. Onslow.)

Con dolore.
Accent de Douleur.

Minuetto non tanto Presto.



(8e Quintette de Mozart.)

Accent Violé.

Adagio ma non troppo.



All° Brillante. (𝅗𝅥 = 126.)

(13e Concerto de Viotti.)

Accent Brillant.



(Ouverture de Don Juan de Mozart.)

Energico.
Accent Energique.

Molto Allegro.



(1r Quatuor de Boccherini.)

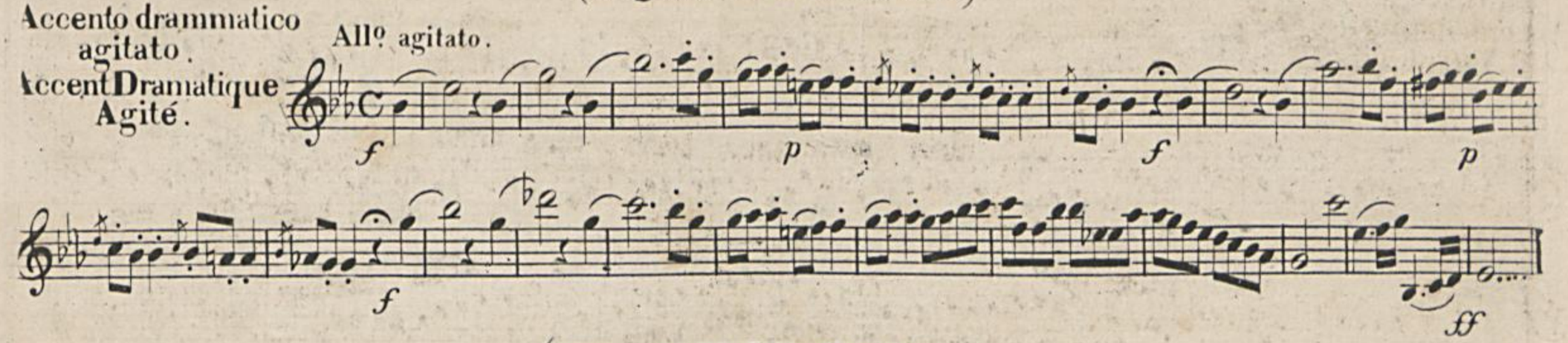
Stirracchiato.
Accent Véhément.

Allegro.



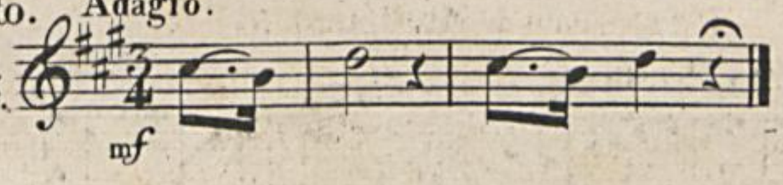
(1r Quatuor de Mr L. Cherubini.)

Accento drammatico agitato.
Accent Dramatique Agité.



(Quatuor de Mr Félix Mendelsohn.)

Accento drammatico dolce e appassionato.
Accent Dramatique doux et Passionné.



(du même Quatuor.)

Accento drammatico nobile e appassionato.
Accent Dramatique noble et Passionné.



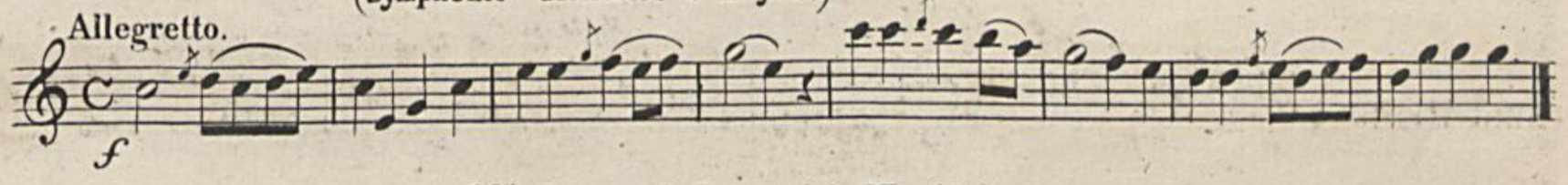
(Ouverture de Démophon, de Vogel.)

Accento drammatico tragico.
Accent Dramatique Tragique.



(Symphonie Militaire d'Haydn.)

Accento militare.
Accent Martial.



(du 14e Quatuor de Boccherini. Œ. 10.)



(de Sémiramis. Opéra de Catel.)

Accento trionfale.
Accent Triomphal.



Accento Funebre.

Accento resoluto e fiero. Accent Résolu et Fier.

All° con brio. (1r Trio de Beethoven.)

Accento nobile e grandioso. Accent noble et grandiose.

Andante. (16e Duo de Viotti.)

4ter CHARAKTER. Der Ruhige und Religiöse. 4e CHARACTÈRE. Calme, Religieux.

Accento moderato. Accent Calme.

Lento assai e Cantante. (17e Quatuor de Beethoven.)

1 Tranquillo.

Accento moderato e religioso. Accent Calme et Religieux.

Largo. Cantabile e mesto. (79e Quatuor d'Haydn.)

Accento maestoso. Accent Majestueux.

Maestoso (96 = ♩) (3e Concerte de Viotti.)

Accento religioso.
Accent Religieux.

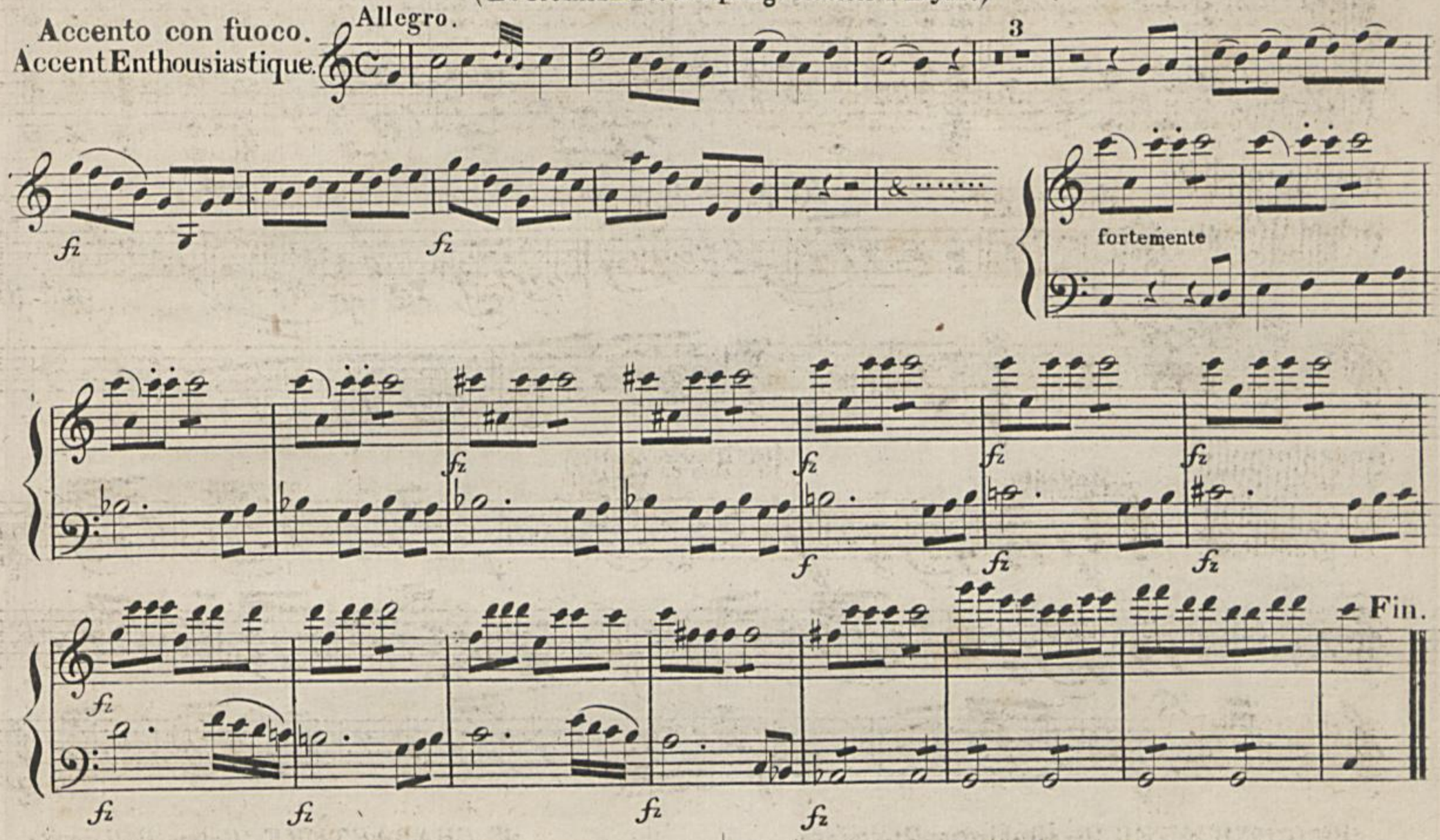
Poco Adagio.



(La Création—Die Schöpfung. Oratorio d'Haydn.)

Accento con fuoco.
Accent Enthousiastique.

Allegro.



SUMMARISCHER INHALT.

Aus diesen verschiedenen Arten von Accenten geht hervor:

1. Dass einige gar nicht,
2. andere nur unvollkommen bezeichnet sind.
3. Dass die neuern Componisten, und namentlich Beethoven die Bezeichnungen bedeutend vermehrt haben, damit die Ausführung, so viel nur möglich, seinem Sinne entspreche.

4. Dass man den Accent von zwei Seiten betrachten müsse:

1. Den allgemeinen Accent, der für ein ganzes Stück oder eine Passage gehört; und
2. den besondern, der nur für eine oder etliche Noten angewandt wird.

Bei jedem Beispiel ist hier der im Allgemeinen passende Accent beigefügt worden; den besondern Accent muss der Spieler durch Studium, Nachdenken und durch eigenes Gefühl erreichen.

RÉSUMÉ.

Il résulte de ces diverses sortes d'ACCENS:

1°_ Que les uns ne sont indiqués par aucun signe.
2°_ Que d'autres ne le sont qu'imparfaitement.
3°_ Que les compositeurs modernes et particulièrement Beethoven ont multiplié les signes, et les ont marqué avec un soin extrême, afin que le caractère du morceau, du passage, ou de la note, fut rendu avec la plus grande justesse d'accent possible.
4°_ Qu'il y a deux manières de considérer l'accent.

L'une, comme accent général qui s'applique à tout un morceau ou tout un passage.

L'autre, comme accent particulier qui ne s'applique qu'à une note ou à quelques unes.

Nous avons indiqué à chaque citation l'accent qui nous a paru convenir généralement au caractère du morceau. Quant à l'accent particulier à telle note ou tel trait, l'exécutant doit en étudier, en approfondir les signes et suppléer à leur insuffisance par le sentiment.

Für den Accent, der das Erhabene (Sublime) ausdrücken soll, ist kein Beispiel gegeben worden, aus demselben Grade der uns abgehalten hat dergl: überhaupt für die Effecte zu geben. Das Erhabene (sublime) erhält seine ganze Kraft durch das Vorhergegangene, und seine ganze Haltung durch die Art wie es herbeigeführt und wiedergegeben wird, es ist ihm das Zusammentreffen des richtig aufgefassten Gedankens des Componisten, des treffenden Accentes und der gebildeten Empfindung der Zuhörer nothwendig, um mit voller Macht hervortreten zu können. In der Musik ist es nicht wie in der Literatur, wo Worte die Empfindungen ausdrücken, der Componist bedarf eines Dollmetschers und da ein solcher im Stande ist, das was mittelmässig gespielt, gewöhnlich erschienen wäre, als etwas Erhabenes (sublimes) hervortreten zu lassen, um wieviel grössere Mittel hat er nicht, dem Erhabenen die volle Wahrheit des Accents und die ihm zu Grunde liegende Einfachheit zu geben?

VON DEM EFFEKT
und den Effektstellen.

„Effekt ist der angenehme oder heftige Eindruck, „den unser Ohr durch eine schöne Musik erleidet; „und Effektstellen sind solche, in denen die hervorgebrachte Wirkung über den angewandten Mitteln „zu stehen scheint." (Diction: von Rousseau.)

„Die Effekte stehen in Beziehung zur jeder Modification des Tones; man unterscheide daher die „Effekte der Intonation, die des Rhythmus, „des Klanges, des Charakters, die einfache Effekte, welche eine einzige dieser Ursachen erzeugt, und die Zusammengesetzten, welche aus „zweien oder mehreren entstehen." (Diction: von Castil-Blaze.)

Daraus geht hervor, dass man den Effekt von 2 Seiten betrachten müsse; und zwar einmal, als allgemeine Folge des Talentes eines Künstlers, dessen Zweck es ist, das was er spielt, zur Empfindung für Andre zu machen; und zweitens als besondre Folge der Effektstellen, die man in seinen eigenen oder Anderer Compositionen anbringt.

Man unterscheidet besondere und allgemeine Effektstellen.

Aucun exemple n'a été donné pour l'accent qui peut aller jusqu'au sublime, par la raison qui nous a empêché d'en présenter pour les effets. Le sublime recevant toute sa force de ce qui le précède, et toute sa valeur de la manière dont il est amené et rendu, il lui faut le concours de la pensée du compositeur, celui du moment choisi, celui de l'accent donné, et enfin celui de la sensibilité éclairée des auditeurs pour qu'il apparaisse avec tout son empire. Or il n'en est pas de même en musique qu'en littérature où, à la rigueur, les mots expriment les sentimens, le compositeur donne la vie à sa partition, mais il ne peut lui donner la voix, il lui faut un interprète, et si cet interprète a souvent le pouvoir de rendre sublime ce qui n'eut été que vulgaire, étant rendu médiocrement, que de moyens n'aura-t-il pas pour donner à la sublimité même toute la vérité d'accent et surtout, la simplicité qui en est la base!

Mais manque-t-il quelque chose à cette vérité d'accent? on produit le plus souvent un effet tout contraire à celui qu'on s'était proposé, car bien loin d'avoir atteint le sublime on n'a rencontré que le ridicule.

EFFET
et choses d'Effet.

« Effet, impression agréable et forte, que produit « une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des « écoutans. On distinguera sous le nom de choses « d'Effet toutes celles où la sensation produite « parait supérieure aux moyens employés pour l'exciter. (Diction: de J.J. Rousseau.)

« Les effets sont relatifs à chaque modification « du son, ainsi l'on distinguera les Effets d'intonation, les Effets de Rhythme, les Effets « d'intensité, les Effets de timbre, les Effets de caractère, les Effets simples, provenant d'une seule de ces causes, les Effets « composés c'est-à-dire, ceux qui proviennent de « deux ou plusieurs causes à la fois. » (Diction: de Castil-Blaze.)

On voit qu'il y a deux manières de considérer l'Effet; la première, comme résultat général du talent de l'artiste dont le but doit être de faire sentir et comprendre ce qu'il exécute, et sous ce rapport, de faire de l'Effet; la seconde, comme résultat particulier des choses d'Effet que l'on peut mettre dans ses compositions ou placer quelquefois dans celles des autres.

Les choses d'effet se divisent, pour le Violon, en Effets particuliers et de détails, et en Effets généraux ou prolongés.

Die Ersteren sind :

1. Der Gegensatz der Tiefe zur Höhe.
2. Besonders rhythmische Strichar ten.
3. Die Nuancen, wie Z.B. crescendo, diminuendo, gezogene, anschwellende Töne etc.
4. Verlängerte Cadenzen.
5. Überraschungen.
6. Vorausnahmen. (Anticipationen.)
7. Übergehungen gewisser Stellen.
8. Erschütterungen.

Allgemeine sind :

1. Unisono's und Octaven.
2. Flageolettöne.
3. Gedämpfte Töne. (mittelst Sordinen.)
4. Pizzicato.
5. Dreifache Töne.
6. Vierstimmige Akkorde.
7. Umstimmen der Violine.
8. Rhythmus.

Da die besondern Effecte von dem Ausdruck jedes einzelnen Stückes abhängen, so lassen sie sich nicht einzeln studieren.

Für die Allgemeinen dagegen, die so zu sagen, eine eigenthümliche Physiognomie haben, wollen wir noch in diesem Artikel eine besondre Theorie aufstellen.

Die Effecte, von welcher Art sie auch sein mögen, geben der Composition einen eigenthümlichen Reiz wenn sie aber zu häufig angewendet werden sollten, so entnerven sie die Sinne und zerstören das Vergnügen, das sie hervorrufen wollen; sie sind wie Edelsteine, deren Werth durch die Seltenheit erhöht wird.

Hier wollen wir zugleich eine Gefahr bemerklich machen, die der Kunst droht, und welche um so grösser ist, als sie durch den Beifall des Publicums verdeckt wird; wir meinen nämlich den Missbrauch der mit den besondern Effectstellen getrieben wird. Wir tadeln nicht, dass irgend ein neuer pikanter Effect öfters aufgenommen werde, wohl aber wenn dies am falschen Ort, wie so häufig, geschieht. Es ist ein Prüfstein für einen Künstler ob er die Kraft besitzt zwischen der vorübergehenden Gunst und der dauernden Achtung, zwischen dem lauten, tobenden Beifall eines Tages und der soliden Anerkennung aufgeklärter Kunstfreunde zu wählen. Der wahre Künstler wird keinen Augenblick in der Wahl schwanken, er fühlt

Les Effets particuliers consistent en:

1º Oppositions du grave à l'aigu.
2º Coups d'archet diversement faits ou rhythmés.
3º Nuances, telles que le crescendo, le diminuendo, les sons filés, radoucis ou voilés, sons de timbres divers.
4º Cadences prolongées.
5º Surprises.
6º Anticipations.
7º Rétiscences.
8º Perturbations.

Les Effets généraux ou prolongés consistent en:

1º Unissons et Octaves.
2º Sons harmoniques.
3º Sons voilés de la Sourdine.
4º Pizzicato.
5º Troisième Son.
6º Quadruple Corde.
7º Diverses manières d'accorder le Violon.
8º Rhythme.

Les Effets particuliers étant de l'essence même et de l'expression de chaque morceau, leur étude ne peut être faite séparément.

Mais les Effets généraux ayant, pour ainsi dire, une physionomie et une expressions qui leur est propre, nous en donnons la théorie à la suite de cet article.

Ces Effets, de quelque nature qu'ils soient, donnent une variété piquante à la composition, quelques uns même, peuvent servir d'épisode agréable dans les points d'orgue; mais si on les emploie trop fréquemment, ils émoussent bientôt les sens et vont ainsi détruire à sa source le plaisir qu'ils devaient faire naître; ce sont des pierres précieuses dont la rareté détermine le prix; pour peu qu'on en abuse, elles deviennent un luxe qui finit par ruiner le talent.

Nous signalerons ici un danger pour l'art; ce danger, d'autant plus grand qu'il est caché par le succès, existe dans l'abus des Effets de détails dont nous venons de parler. Un agrément, un coup d'archet, une tournure, un Effet neuf et piquant vient-il à réussir? on se hâte d'en faire usage et l'on fait bien, mais si l'on croit pouvoir le placer partout, voilà le mal. A la vérité, les applaudissemens sont certains et deviennent une excuse, ou pour mieux dire, un motif pour l'employer souvent: l'épreuve est forte, il faut l'avouer: le but étant de plaire au public, on a besoin de courage, en pareil cas, pour s'abstenir d'user des moyens qui sont offerts pour y parvenir; mais il faut choisir entre une faveur passagère et

dass dergleichen Opfer seinem Talent zum grossen Vortheil gereichen.

Ein Hauptübel des Missbrauchs der Effectstellen wird sich im Publicum zeigen, das durch die häufigen Wiederhohlungen derselben abgestumpft, immer neue Reizmittel verlangen und den Künstler vernachlässigen wird, der sich darinn zu überbieten nicht mehr im Stande fühlen dürfte; statt des frühern Enthusiasmus wird eisige Kälte eintreten. Dann könnte der Künstler die frühere Gunst nur dadurch wieder erlangen, dass er zum Natürlichen und Einfachen zurückkehrt und den Hauptcharacter der Composition durch nicht alzubedeutendes Hervorheben der besondern Effectstellen in die ihm gebührende Rechte wieder einsetzt.

VON DEN EFFEKTEN DES UNISONO UND DER OCTAVE.

Bei zwei Noten im Unisono, erzittert die andre, wenn man Eine von Beiden mit dem Bogen angiebt.

Man findet dies nicht nur auf den Saiten eines einzelnen Instruments bestätigt, sondern auch auf denen zweier besonderer Instrumente, selbst wenn das zweite sehr entfernt von demjenigen wäre, auf dem man den Ton angiebt. Legt man auf die im Unisono gestimmte Saite des zweiten Instrumentes, einen leichten Körper, wie ein gefaltetes Stück Papier, und spielt auf dem andern Instrumente recht stark, so wird das Papier durch die Vibration, welche das zweite Instrument von dem ersten erhält, herabfallen.

Man nimmt dieselbe Erscheinung wahr, wenn beide Noten im Unisono auf demselben Instrumente gemacht werden, sei es, dass man die Eine auf der leeren Saite und die Andre mit dem Finger, oder Beide mit verschiedenen Fingern nimmt.

EFFEKT DES UNISONO.



une estime durable, entre le succès d'un jour, et celui de la vie entière. Le véritable artiste ne peut hésiter longtemps; il sent qu'il y a des sacrifices bien entendus, des sacrifices partiels, qui tournent au plus grand avantage de son talent.

Le public s'accoutumerait d'ailleurs à ce luxe d'efforts que l'on ferait pour lui plaire, il deviendrait chaque jour plus exigeant en raison de ce que sa sensibilité se trouverait émoussée par la fréquente répétition de ce qui n'aurait plus pour lui l'attrait de la nouveauté. On redoublerait en vain l'emploi de ces Effets, le ressort en serait usé. Il arriverait qu'un jour le public, ne tenant plus compte de tels moyens, écouterait avec froideur ce qu'il aurait accueilli auparavant avec enthousiasme; on ne pourrait alors reconquérir sa faveur qu'en allant puiser à la source du naturel et de la raison qui ne permet pas que l'on détourne trop souvent l'attention dûe au sujet pour la fixer sur des objets de détails et que l'on change quelquefois en une admiration puérile un sentiment vrai, un intérêt fondé sur le caractère soutenu et sur la la marche franche de la composition.

EFFETS D'UNISSONS et D'OCTAVES.

Lorsque deux notes sont à l'unisson, si l'on passe l'archet sur l'une des deux, l'autre frémit et répond à sa voix.

On peut en faire l'expérience non seulement sur les cordes d'un seul instrument, mais encore sur celles de deux instrumens séparés, le second fut-il même très éloigné du premier, auquel on fait rendre un son. En posant sur la corde, montée à l'unisson du second instrument, un corps léger, tel qu'un morceau de papier plié en deux sur cette corde, et en jouant fort sur le premier instrument, on verra la corde du second s'agiter et renverser le papier par l'effet de son rapport avec la corde à vide que l'archet a fait vibrer et qui lui communique sa vibration.

Le même phénomène se reproduit lorsque deux notes sont faites à l'unisson sur le même instrument, l'une, avec un doigt, et l'autre à vide, ou toutes deux avec un doigt différent.

EFFET DE L'UNISSON.

Der 2te Finger, welcher auf das leere A fällt, lässt seinen leichten Schlag vernehmen und beweist durch die Vibration des A, (die dadurch entsteht) dass diese Note im Unisono mit derjenigen sei, die mittelst des Bogens vibrirt.

Derselbe Effekt entsteht bei Octaven.

Le 2e doigt, tombant sur le La à vide, fait entendre sa légère percussion et prouve par la vibration du La, rendue sensible par ce moyen, que cette note est à l'unisson de la note que l'on fait vibrer avec l'archet.

Le même effet est produit par les notes qui sont faites à l'octave.

EFFEKT DER OCTAVE.

EFFET DE L'OCTAVE.



Man sieht hieraus, dass man den Effekt der Octaven mit dem des Unisono's oft verwechseln könne, zu denen sie allerdings gehören, da die Octaven, während sie das Unisono der tiefen Note vibriren lassen können, auch zugleich das der obern Octave vibriren lassen.

Folgen aber beide Arten auf einander, so erkennt man leicht ihre Verschiedenheit, die Unisono's haben etwas sanftes, rührendes; die Octaven dagegen etwas gravitätisches, und scheinen vermöge der Schönheit ihres Effekts, zarten organisirten Personen mehr, als uns, zu genügen.

Einige Schriftsteller meinen, die Griechen hätten Unisono's und Octaven in ihrem musikalischen Systeme zugleich angwandt, und alle andre Intervalle ausgeschlossen; es ist aber schwer zu glauben, dass diese Nation, die ein so ausserordentliches Gefühl hatte, und die in der Kunst über alle andere Völker stand, nie daran gedacht haben sollte, einen Akkord zu bilden, während bei manchen neuern Völkern die Harmonie so natürlich ist, dass selbst die gemeinsten Menschen unter ihnen den Sinn dafür haben, und ohne irgend eine Anleitung, sie im Chore richtig singen.

On voit par cet exemple que les effets d'octaves doivent être souvent confondus avec les effets d'unissons auxquels ils participent, puisque les octaves, en même temps qu'elles peuvent faire vibrer l'unisson de leur note grave, font aussi vibrer l'unisson de l'octave supérieure.

Mais lorsque les unissons et les octaves sont faits simultanément sur le Violon, ils ont alors chacun un caractère qui leur est propre: les unissons ont quelque chose de doux, de plaintif et de pénétrant; les octaves offrent plus de gravité et de rondeur et sembleraient devoir suffire, par la beauté de leur effet, à des organes plus subtils que les nôtres.

Quelques écrivains ont pensé que les Grecs avaient employé simultanément les unissons et les octaves dans leur système musical, à l'exclusion des autres intervalles, il est difficile de se persuader que ce peuple, doué d'un sentiment si exquis, et que le génie des arts avait placé sous ce rapport, au dessus de tous les autres peuples, n'ait jamais imaginé de former un accord, tandis que l'harmonie est tellement naturelle à de certains peuples modernes, que les hommes les plus grossiers d'entr'eux naissent avec l'instinct des accords et qu'ils les improvisent en chœur sans que l'éducation paraisse avoir contribué en rien à y disposer leurs organes. Cependant, d'après ce que nous venons de dire de l'effet des unissons et des octaves sur des sens qui seraient plus subtils que les nôtres, il ne serait peut-être pas impossible que les Grecs, par une conséquence de cette finesse d'organisation qui les caractérisait en toutes choses, se fussent contentés d'unissons et d'octaves pour toute harmonie, et que leur oreille délicate n'eut point senti l'absence

Wie dem nun immer auch sei, so liegt uns hier hauptsächlich daran, zu sehen, wie man die Unisonos und Octaven sowohl aufeinanderfolgend, als zugleich in der neueren Musik, und besonders in Bezug auf Violinkompositionen anwenden kann.

Haydn sagte, dass ihn nie etwas so ergriffen habe, als der Gesang einer Hymne im Unisono, den er von 6000 Kindern in der St Paul's Kirche zu London gehört habe. Herr Cherubini und Fétis erzählen dasselbe.

Das unten beigefügte Adagio aus der Emoll Symphonie von Haydn, mag einen Begriff von diesem Effekte geben, besonders wenn die Violinen sehr zahlreich und mit tüchtigen Spielern besetzt sind.

EFFEKT DES UNISONO IM GROSSEN ORCHESTER.

(Adagio d'Haydn.)



Die Effecte der aufeinanderfolgenden und gleichzeitigen Octaven sind sehr häufig in der Klaviermusik angebracht; mit besondrem Erfolge von Clementi, aber selten wohl mit mehr, als in der dritten Sonate der Mme de Montgeroult. Dieses Stück, in welchem so viel Erhabenes, so tiefe Melancholie liegt, ist eines von denen, wo die Octaven einen so interessanten Ausdruck gewähren, dass man die Einfachheit dieser Mittel ganz übersieht.

des accords, occupée qu'elle était d'ailleurs par la diversité et par la beauté du rhythme.

Quelle que soit à cet égard la vérité que l'on pourra peut-être découvrir un jour, ce qu'il nous importe de connaître ici, c'est l'application que l'on a pu faire jusqu'à présent des unissons et des octaves successifs et simultanés dans la musique moderne, application que l'on pourrait étendre d'avantage à la musique de Violon.

Quelques uns des plus beaux effets de la musique d'ensemble sont produits par les unissons et les octaves, lorsqu'à l'intérêt de la mélodie se trouve joint le prestige du nombre des voix, des instrumens de même nature, ou de ceux de timbre différent. Haydn disait, que rien ne l'avait plus ému que la voix de six mille enfans chantant un hymne à l'unisson dans le temple de St Paul de Londres. Nous avons entendu dire la même chose à Mr Cherubini et à Mr Fétis.

L'adagio, ci après noté, de la symphonie en Mi mineur d'Haydn, d'autant plus grand qu'il est plus simple, peut donner quelqu'idée de cet effet lorsque les violons sont très nombreux et que ce morceau est exécuté avec tout l'ensemble et toute l'onction nécessaire.

On peut considérer l'unisson et même l'octave comme l'expression la plus juste de la sympathie, expression supérieure en quelque sorte à l'harmonie même, puisqu'elle est le résultat d'une concordance parfaite; or, la musique ne saurait inspirer trop souvent cette sympathie: il faut donc ne rien négliger pour en faire sentir tout le charme.

EFFET D'UNISSONS SIMULTANÉS À GRAND ORCHESTRE.

Les effets d'octaves simultanées et successives sont très multipliés dans la musique de Piano; le célèbre Clementi les a surtout employés avec succés, mais aucun exemple de ce genre d'effet n'est plus remarquable que la 3e Sonate de Madame de Montgeroult. Ce morceau, où règnent une si grande élévation, une mélancolie si profonde, est un de ceux où les octaves offrent le plus de continuité sans monotonie et une expression tellement remplie d'intérêt que l'on perd de vue la simplicité des moyens employés et jusqu'à l'absence des accords.

EFFECT DER GLEICHZEITIGEN OCTAVEN

EFFET D'OCTAVES SUCCESSIVES SUR LE PIANO.

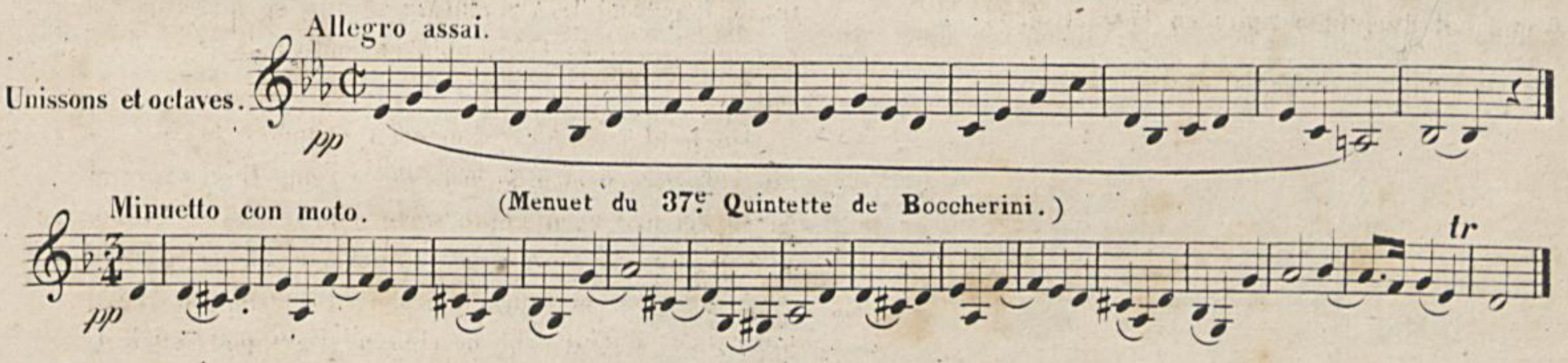
(3e Sonate de Madame de Montgeroult.)



EFFECT DER GLEICHZEITIGEN UNISONO'S UND OCTAVEN in Quintetten.

EFFET D'UNISSONS ET D'OCTAVES SIMULTANÉS en Quintettes.

(5e Quintette de Boccherini.)



Man könnte glauben, dass diese verschiedenen Effecte an Wirkung verlieren, wenn sie nur durch eine Violine wiedergegeben werden, doch ist die Macht und Mannigfaltigkeit der Violine so gross, dass diese Effecte eine ganz eigenthümlichen Charakter gewinnen, und vielleicht noch einen durchdringenderen Ausdruck, weil die Grenzen noch enger und die Unisono's eine noch grössere Affinität gewinnen.

On pourrait croire que ces divers effets n'auraient qu'à perdre à être rendus par un seul violon, mais telle est la puissance et la variété de cet instrument, que ces effets y prennent un caractère particulier, et qu'ils y acquièrent peut être, à notre sens, une expression plus pénétrante en raison de ce que cette expression est renfermée dans de plus étroites limites, et en ce que, les unissons surtout, y ont encore une plus grande affinité entr'eux, puisqu'ils s'y confondent dans une commune origine, qui les rend pour ainsi dire jumeaux.

EFFECT der aufeinanderfolgenden und gleichzeitigen UNISONO'S UND OCTAVEN für die Violine.

Wir kennen kein Stück für Violine, in gleichzeitigen Unisono, und können für aufeinanderfolgenden nur 2 Beispiele anführen. (S. auch die 24te Etude von Fiorillo.)

EFFET D'UNISSONS ET D'OCTAVES, successifs ou simultanés, pour le Violon.

Nous ne connaissons aucun morceau de Violon composé en unissons simultanés, et nous n'avons guères à citer, en exemple d'unissons successifs, que les deux passages suivans: (Il s'en trouve également dans la 24e Etude de Fiorillo.)

(Concerto de Lamotte.)



(49e Quatuor d'Haydn.)





Die gleichzeitigen Octaven finden sich zuweilen in kurzen Passagen: wir haben nächst folgendem Beispiel noch andere grössere in den besondern Etüden angeführt, die am Ende dieses Artikels zu finden sind.

Les octaves simultanées ont été employées quelquefois, dans des passages de courte durée, mais non d'une manière suivie: en voici des exemples auxquels nous en avons ajouté d'autres plus développés dans des études spéciales placées à la fin de cet article.

(17e Concerto de Viotti.)



Die aufeinanderfolgenden Octaven sind häufiger und fast in allen Etüden zu finden.

Quant aux octaves successives elles sont très fréquemment employées, et il est peu d'études, (sans compter les gammes que nous en avons données) qui ne renferment quelques leçons particulières pour ce genre d'effet.

(25e Etude de Fiorillo.)



(19e Etude de Rode.)



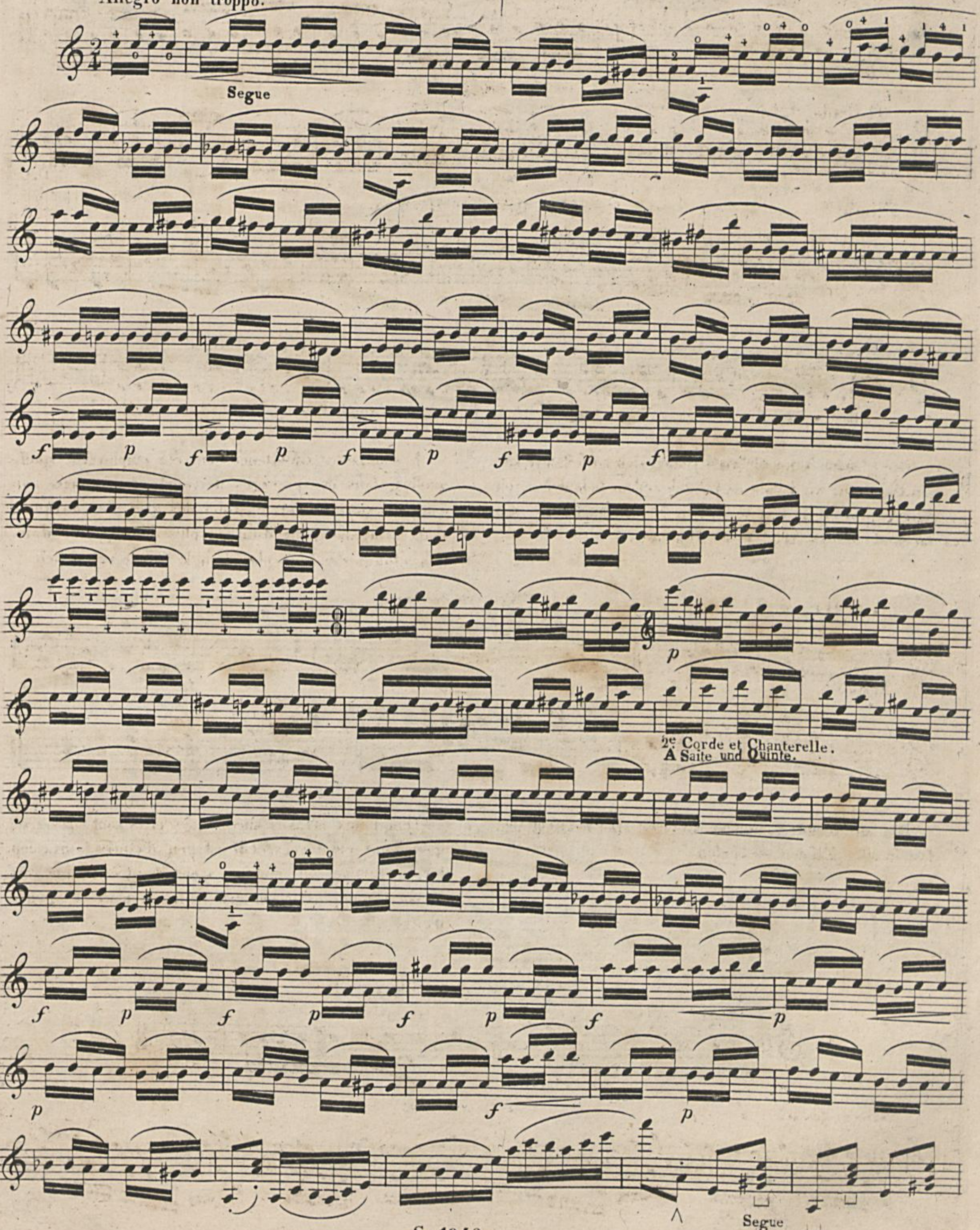
2. ETUDEN
für aufeinanderfolgende u: gleichzeitige Unisono's.

1te Etude für aufeinanderfolgende Unisono's.

Allegro non troppo.

2. ETUDES
pour les unissons successifs et simultanés.

1e Etude pour les unissons successifs.



Rallentando.

1te ETÜDE
für gleichzeitige Octaven.

1re ETUDE.
Pour les Octaves simultanées.

Maestoso.

diminuendo

f

p

2te ETÜDE.

2me ETUDE.

Un poco Allegretto

dolce

f

dimin

1re Fois.

2me Fois Majeur.

m*f*

pp

m*f*

p

p

dolce

cres

f

p

Rallent.

VON DEN HARMONISCHEN ODER FLAGEOLET-TÖNEN.

„Die Beobachtung lehrt, dass, sobald irgend ein Körper einen Ton wieder giebt, dieser immer der Sitz derwechselweisen Brechung oder der periodischen Ausdehnung sei, welche in ganz gleichen Zeiträumen statt haben. Die Weite dieser Schwingungen ist, selbst auf den Violinsaiten, gross genug, um mit blossem Auge wahrnehmen zu lassen, dass wenn eine dieser Saiten erklingt, sie sich ihrer ganzen Länge nach, sowol nach Rechts als Links bewegt, indem sie sich von der graden Linie, die sie in dem ruhigen Zustande behauptet, entfernt, aber immer auf der Ebene bleibt, auf der man den Bogen führt.

„Durch den Ausdruck (ventre de vibration) Schwingungswellen bezeichnet man die wechselweisen Brechungen, welche die Saite zwischen ihren beiden äussersten Punkten hervorbringt. Der gewöhnliche Ton, den man mit dem Bogen, oder pizzicato hervorbringt, lässt nur eine Schwingungswelle vernehmen, es kann jedoch vorkommen, dass eine Saite, wenn sie erklingt, sich in mehrere solche Schwingungswellen oder vibrirende Theile von derselben Länge theilt, deren Vibration im Zeitmaas geschieht, und die man deshalb Schwingungsknoten genannt hat.

Die so erklingende Töne sind sehr verschieden von denen, welche dieselbe Saite vernehmen lässt, wenn sie nur eine Schwingungswelle erzeugt; die Qualität des Tones selbst wird eine andere, und wegen der Zartheit dieser Töne und ihrer Aehnlichkeit mit denen der Flöte, hat man sie Flageolettöne genannt.

„Um eine Saite in zwei Schwingungswellen zu theilen, genügt es, sie ganz leise in der Mitte ihrer Länge mit einem dünnen Körper, oder auch mit der Fingerspitze zu berühren. Betrachtet man sie hierbei von der schiefen Seite, so wird man die beiden vibrirenden Theile und den Wellenpunkt wahrnehmen der mit der Stelle wo das Hinderniss ist, correspondirt.

Die Saite wird im Allgemeinen in 2, 3, 4, 5, etc. vibrirende Theile von gleicher Länge und im Unisonus stehend sich theilen, wenn man den Finger sehr leicht in die Mitte, den 2ten 3ten 4ten oder 5ten Theil ihrer Länge setzt, es geschehe dies gegen den Steg oder den Sattel (sillet) hin, der Ton wird aber netter und bestimmter, wenn man den Finger auf die letzte Theilung gegen den Steg hin bringt. Sauveur, der diese Theilungen entdeckt hat, giebt bestimmte Gesetze für diese Art von Phenomene an, und hat erkant, dass, wenn die Saite sich in 2 vibrirende Theile theilt, sie auch doppelt so viele Schwingungen in derselben Zeit macht, mithin einen eine Octave höhern Ton hören lässt, als jene bei welcher nur ein Schwingungsraum statt fand.

SONS HARMONIQUES.

«Lorsqu'un corps quelconque rend un son, l'observation montre qu'il est toujours le siège de flexions alternatives ou de contractions et de dilatations périodiques qui s'exécutent dans des tems rigoureusement égaux. L'Amplitude de ces vibrations, même dans les cordes du violon, est assez grande pour qu'on puisse appercevoir à l'œil simple que quand une de ces cordes résonne elle s'infléchit dans toute sa longueur, tantôt à droite, tantot à gauche, en s'écartant de la ligne droite qu'elle occupe dans l'état de repos, mais en restant toujours dans le plan dans lequel on promène l'archet.

«On désigne par l'expression de ventre de vibration les inflexions alternatives que produit la corde autour de sa position de repos et entre les deux points fixes qui déterminent sa longueur. Lorsqu'on produit le son par la méthode ordinaire, soit à l'aide de l'archet, soit en pinçant la corde, elle ne présente qu'un seul ventre de vibration, mais il peut arriver qu'une corde, en résonnant, se partage en plusieurs ventres de vibrations, ou parties vibrantes de même longueur qui exécutent leurs vibrations dans le tems et qui sont séparées les unes des autres par des points qui paraissent immobiles, et que, pour cette raison, on a appelé des nœuds de vibration. Les sons d'une corde qui vibre ainsi en se partageant en un plus grand nombre de parties vibrantes différent beaucoup de ceux que rend la même corde lorsqu'elle ne présente qu'un ventre de vibration: la qualité même du son est notablement changée, le timbre en est différent; et, parceque les sons de cette espèce sont plus doux et analogues à ceux de la flûte, on les a appelés sons harmoniques.

«Pour déterminer une corde à se partager en deux ventres de vibration, il suffit de la toucher légèrement au milieu de sa longueur avec un corps mince ou même avec le bout du doigt, tandisqu'on l'ébranle à l'ordinaire à l'aide de l'archet: si on la regarde alors très obliquement, on apperçoit distinctement les deux parties vibrantes et le point nodal qui correspond à l'endroit où se trouve l'obstacle. En général la corde se divisera en deux, trois, quatre, cinq, etc., parties vibrantes égales en longueur et vibrant à l'unisson, si l'on pose le doigt très légèrement à la moitié, au tiers, au quart, au cinquième, etc. de la longueur de la corde, soit du côté du chevalet, soit du côté du sillet, mais le son sera plus net, et l'on sera plus certain de l'obtenir si l'on pose le doigt à la dernière division du côté du chevalet que si on le pose à la dernière division du côté du sillet ou sur d'autres points intermédiaires de division. Sauveur qui le premier a découvert que les cordes pouvaient ainsi se subdiviser en plusieurs parties vibrantes, a déterminé les lois exactes de ce genre de phéno-

eben so hat er erkannt, dass wenn 3 vibrirende Theile vorhanden sind die Zahl der Schwingungen sich verdreifacht, und das im Allgemeinen die Menge der Schwingungen sich nach den vibrirenden Theilen richte. Daraus ergiebt sich, dass, wenn man im Allgemeinen C 1 (das 1te C, oder den Grundton) den Ton der Saite bei einer Schwingungswelle nennt, dieser Ton C 2 wird (die hohe 8ve) sobald die Saite sich in 2 vibrirende Theile theilt; G 2 (das G der 2ten 8va oder die Duodezime) sobald 3 Schwingungswellen da sind; C 3 (oder die doppelt höhere 8va) wenn 4 vorhanden sind u. s. f.

Die folgende Tafel giebt in der ersten Reihe die Zahl der vibrirenden Theile und zugleich die der Schwingungen, in der 2ten die Töne, welche mit der Zahl dieser vibrirenden Theile und der der Schwingungen correspondiren.

Anzahl der vibrirenden Theile und der Schwingungen.	Töne.		
1	C	1	
2	C	2	
3	G	2	
4	C	3	
5	E	3	
6	G	3	
7	A I	3	zu hoch.
8	C	4	
9	D	4	
10	E	4	
11	F I	4	zu tief.
12	G	4	
13	A	4	zu hoch.
14	A I	4	zu hoch.
15	H	4	
16	C	5	
&a.	&a.		

Es ist natürlich, dass wenn man den Hauptton C ändert und zum Beispiel G als solchen annimmt, man alle Töne um eine Quinte erhöhen müsse, um diese Tafel anzugeben, wenn es D wäre, um zwei Quinten etc.
(S. Mém. de M. Savart.)

mène, et il a reconnu que, quand la corde se partageait en deux parties vibrantes, elle faisait un nombre double de vibrations dans le même tems, et par conséquent qu'elle faisait entendre un son à l'octave de celui qu'elle donne lorsqu'elle ne présente qu'un seul ventre de vibration, il a reconnu également que lorsqu'il y a trois parties vibrantes le nombre des vibrations est triple, et, en général que les nombres des vibrations sont proportionnels à ceux des parties vibrantes. Il résulte de là que si l'on appelle en général Ut 1 (le 1er Ut ou le son fondamental) le son de la corde lorsqu'elle ne présente qu'un seul ventre de vibration, ce son deviendra Ut 2, (ou l'octave aigüe) lorsque la corde se divisera en deux parties vibrantes, Sol 2 (le Sol de la deuxième octave ou la douzième) lorsqu'il y aura trois ventres, Ut 3 (ou la double octave aigüe) lorsqu'il y aura quatre ventres, et ainsi de suite.

«Le tableau suivant indique, dans sa première colonne, le nombre des parties vibrantes et en même tems celui des vibrations, dans la supposition où l'on désignerait par l'unité le nombre de vibrations de la corde entière: dans sa deuxième colonne il indique les sons qui correspondent aux nombres des parties vibrantes et à celui des vibrations.

Nombre des parties vibrantes et des vibrations.	Sons.		
1	Ut	1	
2	Ut	2	
3	Sol	2	
4	Ut	3	
5	Mi	3	
6	Sol	3	
7	La ♯	3	Trop aigu
8	Ut	4	
9	Re	4	
10	Mi	4	
11	Fa ♯	4	Trop grave
12	Sol	4	
13	La ♭	4	Trop aigu
14	La ♯	4	Trop aigu
15	Si	4	
16	Ut	5	
&a.	&a.		

«Il est clair que si le son fondamental de la corde, «au lieu d'être un Ut, était par exemple un Sol, il «faudrait, pour obtenir la série des harmoniques de «cette nouvelle corde, élever d'une quinte tous les sons «de la deuxième colonne de ce tableau, les élever «de deux quintes pour avoir ceux d'une corde qui «ferait entendre le son Ré, et ainsi de suite.»
(Mém. de M. Savart.)

TABELLE.
der Flageolettöne auf der G Saite.

Ton der ganzen Saite Grundton.	8e der leeren Saite.	12e od: 2te Quinte.	15e od: 2te 8e	17e od 3te Terz	19e od 3te Quinte	21e od 7te Terz etwas tief	22e od 3te 8e.
1	2	3	4	5	6	7	8

23e oder 4te Seconde	24e od: 4te Terz	25e od: 4te Quarte.	26e od: 4te Quinte	27e od: 4te Sext	28e od: 4te 7me	29e 4te grosse 7e	30e od 4te 8e
9	10	11	12	13	14	15	16

Von der Mitte der Saite nach dem Sattel.



Von der Mitte der Saite nach dem Stege.





Man lasse den 4ten Finger auf jede Note bis zum Ende gleiten.
Glissez légèrement le 4e doigt sur chaque note jusqu'à la fin.

Dasselbe Resultat auf den andern Saiten.



Künstliche Flageolettöne.

Man setze in bestimmten Intervallen, 2 Finger zu gleicher Zeit auf dieselbe Saite, den Einen fest, den Andern sehr wenig auf; hierdurch wird man künstliche Flag:=Töne erhalten. Sie werden deswegen sobenannt, weil der fest aufliegende Finger gleichsam einen die Saite willkührlich verkürzenden Sattel abgiebt, während der andere den der Eintheilung entsprechenden Flageoletton hervorbringt.



TABLEAU
Des sons harmoniques sur la corde Sol.

Son de la corde entiere Fondamental	8e de la corde à vide	12e ou quinte 2	15e ou 8e 2	17e ou tierce 3	19e ou quinte 3	21e ou 7e 3 un peu grave.	22e ou 8e 3.
1	2	3	4	5	6	7	8

23e ou seconde 4	24e ou tierce 4	25e ou quarte 4	26e ou quinte 4	27e ou sexte 4	28e ou 7e 4	29e ou 7me 4 majeur	30e ou 8e 4
9	10	11	12	13	14	15	16

Du milieu de la corde au sillet.

Du milieu de la corde au chevalet.

Même résultat sur les autres cordes.

Sons harmoniques artificiels.

Placez, à des intervalles déterminés, deux doigts en même temps sur la même corde, l'un, fortement appuyé, et l'autre, posé très légèrement, vous obtiendrez par ce moyen des sons harmoniques artificiels: on les appelle ainsi parce que le doigt appuyé devient alors un sillet mobile qui raccourcit la corde à volonté, tandis que l'autre doigt ne faisant que l'effleurer, détermine le son harmonique correspondant à la division sur laquelle on le pose.

In diesem Beispiele, wo der 1te Finger auf das A s aufdrückt, verkürzt er die Saite um einen halben Ton und der andere leise auf die höhere Noten aufgelegte Finger giebt die Flageolettöne einen halben Ton höher.

Rückt man nun immer mit dem 1ten Finger vorwärts, und zwar nacheinander auf das H, C, D etc und lässt einen andern Finger in entsprechender Ordnung die Saite leise berühren, so findet man die Flageolettöne einen zwei drei Töne höher liegend u.s.w. Auf diese Weise ergiebt sich die Skala in Flageolettönen.

Dans cet exemple, le 1er doigt étant appuyé sur le LA♭, raccourcit la corde d'un demi ton, et un autre doigt, posé légèrement et en même temps sur les notes supérieures, donne les sons harmoniques un demi ton plus haut.

Par une conséquence de ce procédé, en appuyant le 1er doigt successivement sur Si, Ut, Ré, etc., et faisant suivre dans l'ordre correspondant un autre doigt qui effleure la corde, on trouvera les sons harmoniques un, deux, trois tons plus haut, et ainsi de suite: c'est de cette manière que l'on fait la gamme en sons harmoniques artificiels.

SKALA oder TONLEITER.

GAMME.



Eine andere Art.

Autre manière de faire la gamme.



Man kann 3 Octaven auf derselben Saite mittelst der Flageolettöne hervorbringen.

On peut faire trois octaves sur la même corde par le moyen des sons harmoniques.



3 8ven in Noten, die im Accord liegen.

Trois octaves en notes d'accord



Andrer Fingersatz.

Autre doigter.



Mittelst des drüber angezeigten Fingersatzes erhält man auf dem D, A u. E, dieselben Effecte eine Quinte höher; auf der Quinte jedoch sind diese Flag:Töne zu scharf, um wohl zu klingen.

En suivant les doigters ci-dessus on obtient les mêmes effets une quinte plus haut, sur la corde Ré, et sur les cordes La et Mi, mais les sons de la chanterelle, dans les notes élevées, sont trop aigus pour être employés d'une manière agréable.

TERZEN.

TIERCES.

Zeichen.	Signes.
Leise aufgelegter Finger harmonische Note =	Doigt legèrement posé ou note harmonique =
Der Finger wird wie gewöhnlich aufgesetzt. =	Doigt appuyé ou note comme à l'ordinaire =

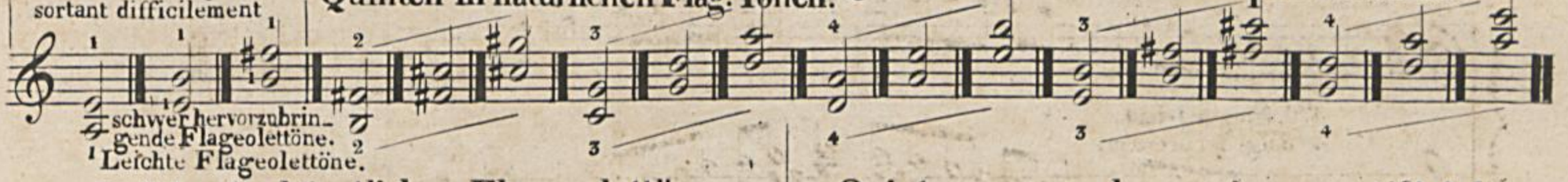
Effect.
Effet.



Quinten in natürlichen Flag. Tönen.

Quintes en sons harmoniques naturels.

Sons harmoniques sortant difficilement



schwer hervorzubringende Flageolettöne.
Leichte Flageolettöne.

Quinten in künstlichen Flaggeolettönen.

Quintes en sons harmoniques artificiels.



OCTAVEN.

OCTAVES.



Entfernte Intervalle die durch das Flageolet leicht zu spielen sind.

Intervalles éloignés rendus faciles au moyen des sons harmoniques.



Anmk: Es giebt noch ein Mittel Flag: Töne hervorzubringen, auf das wir durch Zufall gekommen sind, indem man die Saite mit dem Finger etwas mehr als anstreift, (doch immer weniger berühre, als es beim gewöhnlichen Greifen geschieht) und indem man die Vibration der Saite durch den Bogen erzeugt; es klingt dann jede Note in der 8ve, wenn man sich bemüht den Bogen über das äusserste Ende des Griffbrettes zu setzen, sobald man auf der 2ten und 3ten Saite spielt und bei der 4ten ihn davon entfernt.

Bis jetzt haben wir dieses Mittel nur für die 1te Lage der A, D, und G Saite und für folgende Gänge anwendbar gefunden:

Nota. Il est encore un moyen d'obtenir des sons harmoniques et que le hasard nous a fait découvrir: en posant les doigts un peu plus que pour effleurer la corde et toutefois beaucoup moins que pour les sons ordinaires et en excitant vivement la vibration de la corde avec l'archet, chaque note (autre que les harmoniques naturels La, Ré, Sol,) sonne alors à l'octave si l'on a soin de placer l'archet au dessus de l'extrêmité de la touche en jouant sur la 2e et la 3e corde, et de l'en éloigner lorsque l'on joue sur la 4me

Jusqu'à présent ce moyen ne nous a paru praticable qu'à la 1e position sur les cordes La, Ré, Sol, et dans les traits suivans:



Die Physiker haben, wie es scheint, diese Art die Flag: Töne hervorzubringen noch nicht untersucht und wir führen sie an, um diejenigen, die sich mit Akustik beschäftigen, darauf aufmerksam zu machen.

Die Art Flageolettöne zu schreiben.

Bei leichten und kurzen Stellen haben einige Componisten die Flag: Töne so angezeigt, wie sie mit den Fingern gegriffen werden müssen und setzten bloss, das Wort harmonische (armonici) darunter, wie Z. B.

Il ne parait pas que les Physiciens se soient occupés des sons qu'on peut produire par ce procédé; c'est un genre de phénomène dont il serait peut être important de déterminer les lois et que nous avons cru devoir signaler à l'attention des savans qui s'occupent spécialement de l'Acoustique.

Manière d'écrire les sons harmoniques.

Dans les passages faciles et de peu de durée, quelques compositeurs ont indiqué les notes harmoniques telles qu'elles doivent être faites par les doigts sans égard pour la vue, et se sont bornés à mettre au dessous le mot Armonici, Harmoniques, comme dans cet exemple:



Bei grösseren complicirteren Stellen ist es jedoch gut für die Flag: Töne wie sie klingen, und die natürlichen mit dem Fingersatze in eine besondre Linie zu nehmen, Um Irrthum und Unsicherheit im Spielen zu vermeiden ist dies sehr zu empfehlen, denn ohne diese Vorsicht, erblickt das Auge, (wie etwa im vorigen Beispiele) den Ton G anstatt D, u. dergl. m.

Im folgenden Beispiel gehören die Flageolettöne zu G dur, aber die Noten des Fingersatzes lassen sie also zu C dur gehörig erscheinen.

Mais lorsqu'un passage est plus étendu ou plus compliqué, il vaut mieux le noter tel qu'on l'entend et écrire en seconde ligne au dessous les notes sur lesquelles il faut poser les doigts. Sans cette précaution, l'oeil voyant, ainsi que dans l'exemple précédent, le ton de Sol pour le ton de Ré, et ne se trouvant plus en rapport avec les doigts, il pourrait en résulter de grandes erreurs ou, tout au moins, beaucoup d'incertitude dans l'exécution.

Dans l'exemple suivant les sons harmoniques appartiennent au ton de Sol, et les notes du doigter annoncent à l'oeil le ton d'Ut.



Die 1te Zeile welche für sich allein mit der einfachen Bezeichnung: Harmonie versehen ist, würde die Finger täuschen, denn bei Flageolettönen muss man andere Noten anwenden als bei den gewöhnlichen Tönen, mithin verschieden von denen, welche man sieht.

La 1e ligne, écrite seule, et avec cette simple indication: Harm. (harmoniques) tromperait les doigts, car pour obtenir les sons harmoniques il faut faire d'autres notes que celles employées pour les sons ordinaires et, par conséquent, des notes différentes de celles qu'on voit.

Die 2te Zeile allein geschrieben, würde den Spieler täuschen, denn zur Erlangung von Flageolettönen, müssen den Fingern andere Noten vorgeschrieben werden, als man sieht.

Wenn man aber eine solche Passage auf zwei Linien schreibt, so zeigt die 1te die Töne an, wie sie gehört werden sollen, und die 2te wie sie gegriffen werden müssen um die Flageolettöne aufzufinden.

Wir hatten in diesem Artikel den Zweck, das Entstehen die Mittel und die Grenzen der Flageolettöne anzugeben, wir zeigten darauf die ersten Mittel, deren man sich bei ihrer Ausführung bedienen soll, machten die Vortheile bemerklich, die aus Effektmitteln besonders für Genies sich ergeben, verschwiegen aber auch nicht die Gefahr ihres Missbrauchs.

Am glücklichsten und genialsten hat unstreitig Hr. Paganini diese Töne in einer Variation über ein Thema von Haydn „das Gebet" angewandt. Die Doppelflageolettöne (die Hr. Paganini als der Erste benutzt hat und man weiss mit welchem Geschick,) sind von ungemeinen Effect.

Da die Flageolettöne, ihrer Natur nach, ausserhalb der Grenzen liegen, wie man bisher für die Violine geschrieben, so ist zu bemerken, dass für beide Arten in den Werken des Hr. Guhr und Mazas genügende Aufklärung sich findet.

Wir beschränken uns daher das einfachste Beispiel in Flageolettönen anzugeben.(1)

Das Lied aus drei Noten v. J.J. Rousseau.



(1) Anm. Es war bisher noch nicht gelungen, die Flageolettöne gut zu bezeichnen, wodurch ausser der Schwierigkeit ihrer Ausführung, noch die sie zu lesen hinzukam. Hr Mazas hat sie jedoch in seiner Violinschule durch Noten dargestellt, die das Studium erleichtern und jede Verwirrung beseitigen. In den von uns angeführten Beispielen von Flageolettönen haben wir uns der von Hr. Mazas angenommenen Zeichen bedient.

La 2e ligne, écrite seule, ferait tromper l'exécutant, car, pour obtenir les sons harmoniques on est obligé de présenter aux doigts, dans cette 2e ligne, d'autres notes que celles qu'on veut faire entendre.

Mais en écrivant le même passage sur deux lignes, la 1e indique les notes telles qu'on doit les entendre, la 2e telles qu'il faut que les doigts les fassent pour trouver les harmoniques.

En donnant un apperçu de la théorie des sons harmoniques notre but a été d'en faire connaitre la cause, les ressources, et les limites.

Nous y avons ajouté un exposé succint des premiers moyens dont on peut se servir pour les faire.

Nous avons fait sentir l'avantage que l'on pouvait tirer des choses d'Effet, dont le génie sait toujours si bien profiter, et nous avons également signalé leur danger.

L'emploi le plus heureux et en même temps le plus ingénieux des sons harmoniques nous parait avoir été fait par Mr Paganini dans une de ses variations sur le thême d'Haydn appellé la Prière: les sons harmoniques en double corde, (dont Mr Paganini est le premier qui ait fait usage, et l'on sait avec quelle habilité,) viennent comme d'eux mêmes se joindre aux flûtes et sont d'un effet admirable.

Les sons harmoniques se trouvant, par leur nature, en dehors de la manière dont on a, jusqu'à présent, écrit pour le Violon, si l'on veut les étudier avec fruit, il faut avoir recours aux ouvrages de Mr Guhr et de Mr Mazas qui traitent spécialement de ce genre d'effets.

C'est pourquoi nous nous bornons ici à donner l'exemple le plus simple des sons harmoniques. (1)

Air à trois notes, de J. J. Rousseau.

(1 Nota:) On n'avait point encore bien réussi à présenter les sons harmoniques sans équivoque, et il en résultait une difficulté de plus à ajouter à celle de les faire, c'était celle de les lire; mais Mr Mazas, dans sa Méthode de Violon, les a notés de manière à en simplifier l'étude et à prévenir toute confusion; dans les exemples que nous avons donnés sur les sons harmoniques, nous nous sommes servis des signes qu'il a adoptés pour sa Méthode.

KÜNSTLICH HERVORGEBRACHTE SCHATTIRUNG oder NUANCE.

SORDINO DÄMPFER.

Der Dämpfer scheint dem Tone eine Art von Mol ton zu geben, sein umschleierter Klang hat etwas zartes, geheimnissvolles, klagendes. Er beruhigt den Geist, der durch viele Glanz=Effekte ermüdet ist, und bereitet ihn für neue Eindrücke vor, die alsdann durch den Contrast um so bedeutender werden; er begünstigt jene tiefe Rührung, die für zärtliche, zur Trauer geneigte Seelen, so hohen Reiz hat, denn die Musik vermag Empfindungen zu erregen, welche das Vergnügen noch überbieten und sellbst zum Guten anfeuern.

Man benutze den Dämpfer daher immer, so oft ihn der Componist angegeben und verfalle nur nicht in den Fehler, statt desselben piano zu spielen; wir glauben genügend gezeigt zu haben, dass diese Klangfarbe (Timbre) durch kein andres Mittel zu ersetzen sei.

(Siehe Andante der E mol Symphonie, Introduction der Schöpfung von Haydn, Adagio des G mollQuintetts von Mozart, Trio auf den Tod Haydn's und das merkwürdige Crucifixus der vierstimmigen Messe von Cherubini.)

Anm: Das Aufsetzen des Dämpfers erzeugt mehrere Unbequemlichkeiten:

1.) stört es die Ausführung, so wie

2.) die Stimmung der Violine, und

3.) ist das Aufsetzen und Abnehmen sehr unangenehm.

Es wäre daher sehr zu wünschen, wenn die Hrn: Instrumentenmacher ein Mittel erfänden, das ohne diese Nachtheile denselben Effekt hervorbrächte (1), welches also den Spieler befähigte, den Ton der Violine zu dämpfen, und die Dämpfung wieder zu heben, ohne das Spiel zu unterbrechen, wobei die dem Dämpfer eigenthümliche Klangfarbe erhalten würde.

VOM PIZZICATO.

Das Pizzicato geschieht durch Anschlagen an die Saiten entweder mit einem Finger der rechten oder linken Hand.

Das Pizzicato mit der rechten Hand,

ist das gewöhnliche und bej Massen von ungemeiner Wirkung. Es ist Kräftiger als das mit der linken Hand hervorgebrachte.

(1) Hr. Bellon einer unsrer geschätztesten Violinlehrer hat dieses Problem auf die befriedigendste Art gelöst. Es ist uns Pflicht und Vergnügen, diess hier zu erwähnen.

NUANCE ARTIFICIELLE.

SOURDINE.

On peut appeler nuance artificielle celle que l'on obtient sur le violon par l'emploi de la Sourdine et indépendamment des nuances que font naître les diverses inflexions de l'archet. La Sourdine semble donner au son une espèce de mode mineur. Son timbre voilé a quelque chose de mystérieux, de doux et de plaintif. Il raffraichit et repose les sens bien souvent fatigués par les effets éclatans, il prépare à d'autres impressions qui sont alors d'autant plus fortes qu'elles ont été amenées par un contraste, il favorise ces émotions profondes qui ont tant de charmes pour les âmes tendres et mélancoliques, car la musique peut donner une sensation au dessus du plaisir en allant jusqu'à faire du bien.

Il est donc essentiel de se servir de la sourdine toutes les fois que le Compositeur a fait connaître son intention à cet égard, ce serait vainement que l'on croirait y suppléer en jouant très piano: nous pensons avoir assez fait sentir que rien ne pouvait tenir lieu de cet effet de timbre.

(Voyez l'Andante de la symphonie en Mi mineur, l'Introduction de l'Oratorio de la création d'Haydn, l'Adagio du Quintette en Sol mineur de Mozart, le Trio sur la mort d'Haydn et enfin l'admirable Crucifixus de la messe à quatre voix de Mr Cherubini.)

Nota: La Sourdine, mise sur le chevalet, a plusieurs inconvéniens:

1º On ne peut la placer sans suspendre et gêner l'éxécution.

2º Elle dérange l'accord du Violon.

3º Elle fait éprouver autant d'embarras pour l'ôter que pour la mettre.

Il serait donc à désirer que M M. les Luthiers cherchassent un moyen qui permit à l'éxécutant d'assourdir le son du Violon et de le remettre à volonté dans son état naturel sans cesser de jouer, tout en conservant ce timbre particulier que donne la sourdine ordinaire. (1)

PIZZICATO.

Le Pizzicato se fait en pinçant la corde avec un doigt de la main droite ou de la main gauche.

Pizzicato fait de la main droite.

Le Pizzicato se fait ordinairement de la main droite, il est plus nourri que celui qui se pratique de la main gauche et prend encore plus de rondeur lorsqu'il est fait par les masses qui corrigent sa séchesse naturelle.

(1) Ce problème vient d'être résolu de la manière la plus ingénieuse et la plus satisfaisante par un de nos estimables professeurs de violon, Mr Bellon: nous nous faisons un devoir et un plaisir de signaler ici son invention.

Man macht es gewöhnlich mit dem fleischigen Theil des Daumens und hält die Violine dabei, wie die Guitarre unter dem rechten Vorderarm. Bei wenigen Noten und geschwindem Tempo kneipt man die Saite mit dem Zeigefinger oder dem Daumen der rechten Hand (besonders bei Akkorden) und hält dabei den Bogen mit den letzten beiden Fingern. In der Mitte des Griffbrettes klingen die Pizzicato zarter.

On fait généralement ce Pizzicato avec la partie charnue du pouce, en tenant le Violon comme une Guitare, c'est-à-dire, en travers sous l'avant bras droit. Lorsqu'on a peu de notes à faire, ou lorsque le mouvement ne laisse point le temps de mettre le Violon dans cette position, on pince la corde avec l'index ou avec le pouce de la main droite, principalement dans les accords, tenant alors la hausse de l'archet avec les deux derniers doigts pliés.

En plaçant le pouce vers le milieu de la touche, on obtient des sons doux.

(40e Quatuor d'Haydn.)

in Doppelgriffen.

en double corde.

Mit der rechten Hand. Mit dem Daumen.
De la main droite. Avec le pouce.



in Accorden.

en Accords.

Mit dem Daumen.
Avec le pouce.



Ungleichzeitige (gebrochene) Accorde nach Harfenart, die man im Hinaufsteigen mit dem Daumen, im Absteigen mit dem Zeigefinger kneipt.

Notes d'accords, successives comme sur la harpe, pincées avec le pouce en montant et avec l'index en descendant.



Drei Noten mit dem Daumen, und die 4te mit dem Zeigefinger.

Trois notes pincées avec le pouce, et la 4e note pincée avec l'index.



Accorde, von denen der Eine mit dem Bogen, der Andere mit dem Zeigefinger der rechten Hand gespielt wird.

Accords faits, l'un avec l'archet, l'autre avec l'index de la main droite.



Pizzicato mit der linken Hand.

Man kann die Saiten auch mit den Fingern der linken Hand kneifen, doch nicht mit demselben Vortheile und derselben Leichtigkeit, als mit denen der rechten, der Ton wird trockner, die Saite nahe am Stege geräth nicht so leicht in Schwingung, als an Stellen, wo sie vom Griffbrett weiter entfernt ist. Diesem Mangel kann nicht wie mit der rechten Hand abgeholfen wer-

Pizzicato fait de la main gauche.

On peut aussi pincer la corde avec les doigts de la main gauche, mais ce n'est ni avec la même facilité ni avec autant d'avantages; la corde ne vibrant pas aussi librement près du sillet que dans les endroits où elle est plus éloignée de la touche, le son en est sec. Ce défaut ne peut être corrigé comme avec la main droite qui met la corde en vibration vers le milieu

den, die die Saite gegen die Mitte des Griffbrettes in Schwingung bringt, um einen vollern Ton zu erhalten. Die Finger der linken Hand können, vermöge ihrer Stellung, nicht die Kraft des Daumens oder des Zeigefingers der rechten Hand haben, u: obgleich ihnen mehr Schnelligkeit eigen ist, vermöge der Unterstützung, die sie wechselseitig leisten, um die Saiten nacheinander anzuschlagen.

Stamitz hat in einigen Solo's diese Art des Pizzicato ungefähr in folgender Weise angebracht.

Alle mit einem Punkte bezeichnete Noten müssen mit dem Finger gekniffen werden, mit dem die vorangehende Note gemacht worden, die andern werden mit dem Bogen gespielt.

de la touche pour en tirer des sons moëlleux. Les doigts de la main gauche ne peuvent d'ailleurs, a cause de leur position, avoir la même force que le pouce et l'index de la main droite, et s'ils ont plus d'agilité en raison du secours qu'ils se prêtent mutuellement, en pinçant la corde l'un après l'autre, ils ont moins d'empire sur elle.

Stamitz a quelquefois employé dans les Solos, cette espèce de Pizzicato a peu près de la manière suivante.

Toutes les notes sur lesquelles il y a un point doivent être pincées avec le doigt qui a fait la note précédente, les autres notes se font avec l'archet.

Allegro.

Mit der linken Hand.
De la main gauche.



Wenn man, im Orchester, den Finger nicht zur rechten Zeit auf die Saite bringt, um sie mit Präcision zu kneipen, so entsteht eine Verzögerung, die dem Ganzen sehr schadet.

Da die neuen Componisten das Pizzicato oft anwenden, so übe man es auch sorgfältig; man findet in den Werken des Hr. Guhr alle Arten Etüden für das Pizzicato mit der linken Hand. Das Pizzicato mit der linken Hand lässt viele Schattirungen zu, welche man nicht hineinzulegen vermag, wenn man den Mchanismus desselben sich nicht angeeignet hat.

Lorsque, dans un Orchestre, on ne place pas le doigt assez tôt sur la corde pour la pincer avec précision, il en résulte un léger retard qui nuit à l'ensemble et qu'il faut prévenir par une grande attention, par un soin particulier dans l'emploi de ce genre d'effet.

Les Pizzicatos étant fréquemment employés par les Compositeurs modernes, il est très utile de s'exercer à les bien faire de la main droite; ils sont susceptibles de beaucoup de nuances que l'on ne peut y mettre si l'on n'en possède le mécanisme.

On trouvera, dans l'ouvrage de Mr Guhr tous les exercices nécessaires pour apprendre à faire le Pizzicato de la main gauche.

VOM DRITTEN TONE.

So oft zwei starke, reine, ausgehaltene Töne zugleich gehört werden, so entsteht aus dem Zusammentreffen der sonoren Tonschwingungen ein dritter Ton, dessen Grad die Physiker und Geometer zu bestimmen gesucht, aber noch nicht entschieden haben.

Wir haben einen besondern Effect wahrgenommen und wollen in einem Beispiele zeigen, welchen Nutzen man daraus ziehen könne; vielleicht wird er für ein allgemeines System einmal zu brauchen sein, wie der berühmte Tartini es nach der Entdeckung des dritten Tones, den man ohne künstliche Hülfe hört, aufzustellen versucht hat.

Legt man auf die Decke der Geige, in der Gegend der G Saite, nahe dem Stege und in der Richtung der F Löcher, einen 4 bis 5 Zoll langen, etwa zwei Unzen schweren Schlüssel,*) so hört man, wenn man zwei Töne gleich und richtig aushält, einen dritten tiefen Ton

*) Bekannter ist in Deutschland der Gebrauch einer kleinen leeren Tabaksdose verbunden mit dem Dämpfer auf dem Steg.

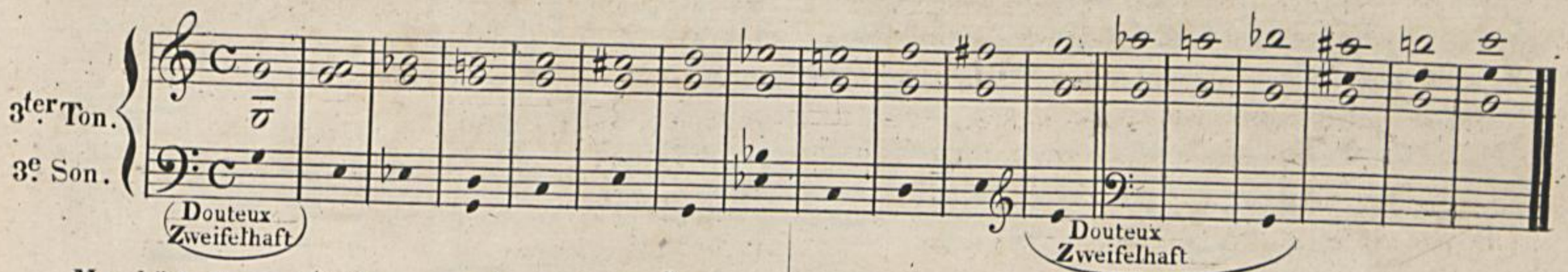
TROISIÈME SON.

Toutes les fois que deux sons forts, justes, et soutenus se font entendre au même instant, il résulte de la rencontre des ondes sonores un troisième son dont les géomètres et les physiciens ont cherché à déterminer le degré, mais jusqu'ici cette question ne peut pas être considérée comme complettement résolue.

Nous avons remarqué un effet singulier que nous présentons ici comme un fait isolé en donnant un exemple de la manière dont on pourrait en tirer parti; il ne serait pas impossible qu'il se rattachât un jour à un système général ainsi que le célèbre Tartini avait entrepris de le faire d'après la découverte du 3e son entendu sans aucun moyen artificiel:

Lorsque l'on pose sur la table du Violon, du côté de la 4e corde, près du chevalet, et dans le même sens que l'S de l'instrument, une clef de 4 à 5 pouces de longueur et à peu près du poids de deux onces, en soutenant deux sons avec justesse et avec égalité, on entend très distinctement un

ganz deutlich, wie der, welcher auf der zweiten Linie des folgenden Beispiels angegeben ist:



Man hört diesen 3ten Ton noch besser beim Übergang vom ersten zum zweiten Interwalle und umgekehrt, wie Z.B.(1)



Wir bemerkten in der Einleitung, dass der Klang der Violine zuweilen an die Orgel erinnere. (S. die Einleitung.)

Die Doppelgriffe geben hiervon schon eine kleine Idee; drückt man den Bogen mit Kraft auf die Saiten und bringt man ihn darauf dem Stege näher, so erhält der Ton das nasenartige der Orgel und die Ähnlichkeit wird noch grösser, wenn man mittelst der linken Hand den Ton beben lässt. (S. den Artikel von den ondulirten Toenen.)

troisième son grave tel que celui qui se trouve indiqué à la 2e ligne dans les exemples suivans:

On peut entendre encore mieux ce 3e son par l'effet du passage du premier intervalle au second, et par l'effet du retour du second intervalle au premier, ainsi que l'exemple noté ci après en offre la preuve. (1)

En faisant l'énumération des divers caractères de timbres que le Violon avait la propriété d'imiter, nous avons dit qu'il pouvait rappeler la gravité harmonieuse de l'Orgue. (Introduction.)

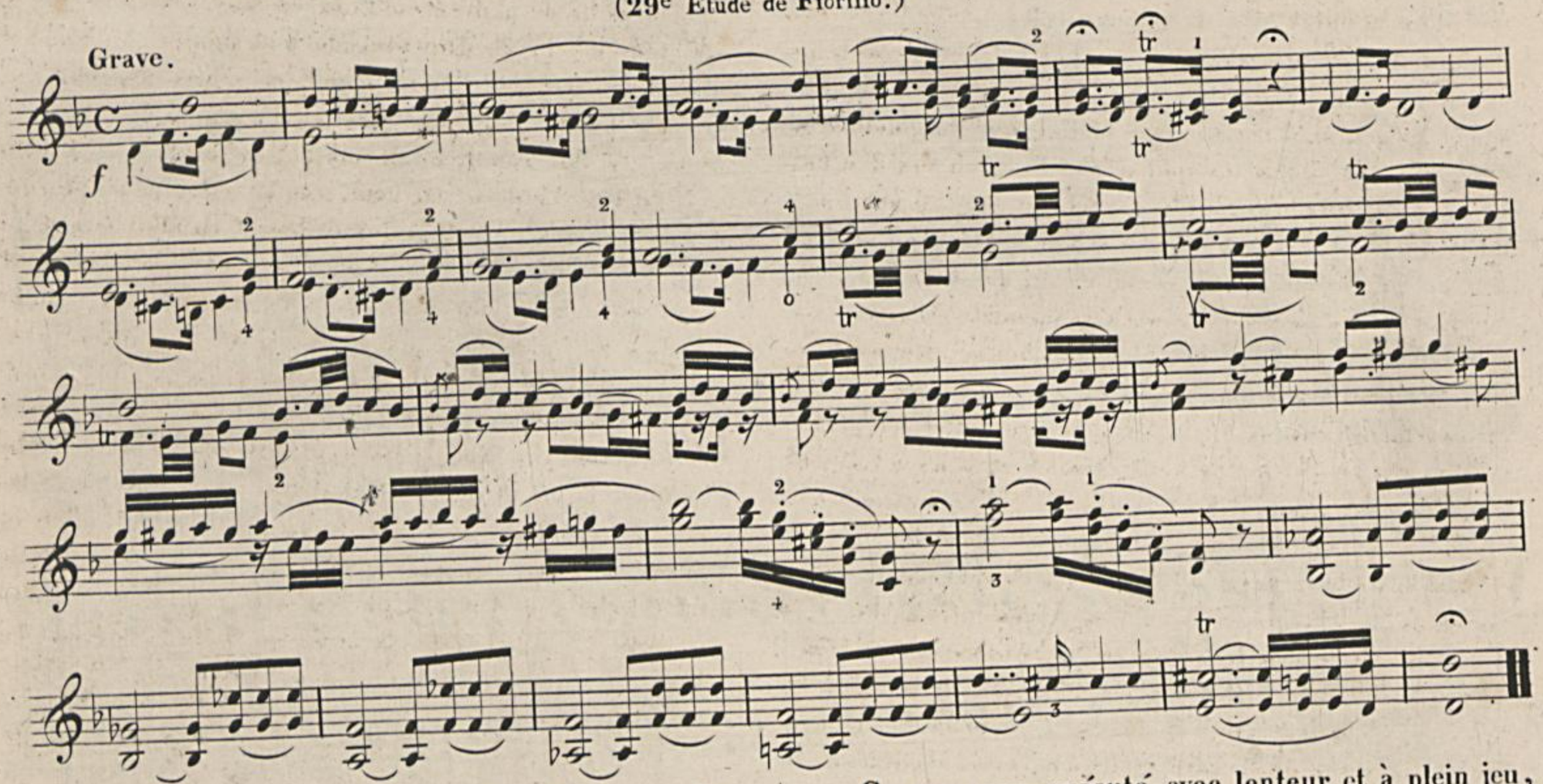
La double corde suffit à cet effet pour donner quelqu'idée du genre de vibrations qui distingue l'Orgue de tous les instrumens: en appuyant l'archet avec force sur les cordes et en le rapprochant ensuite un peu du chevalet, le son prend quelque chose du jeu nassard de l'Orgue et l'imitation devient plus exacte lorsque l'on produit des ondulations dans le son par le mouvement de la main gauche. (Voyez l'article des sons ondulés.)

(1) Es bedarf keiner besondern Bemerkung, dass der auf der 2ten Linie angemerkte 3te Ton nur eine theilweise aber keine fortschreitende Harmonie bildet.

(1) Il est inutile de faire observer que le 3e son indique à la 2e ligne ne presente ici qu'une harmonie de détail et non une harmonie suivie.

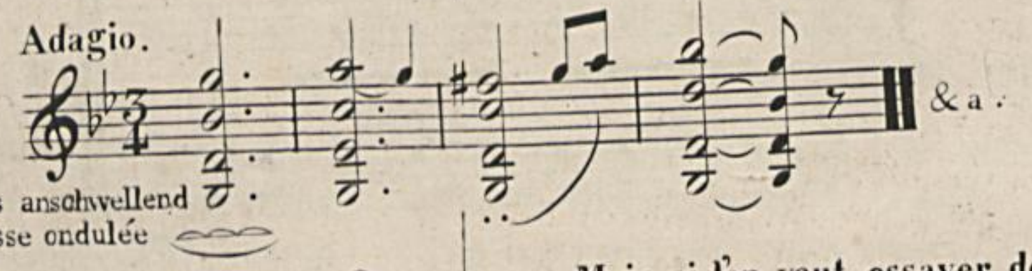
BEISPIEL.

(29e Etude de Fiorillo.)



Spielt man diese Etüde mit vollem Ton, so mahnt der Ausdruck sehr an den Ton der Orgel, dem erhabensten aller Instrumente.

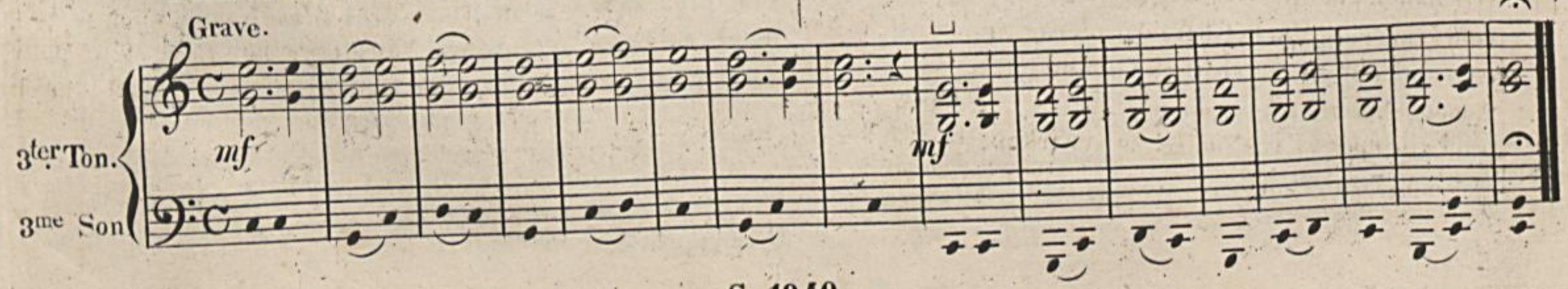
Durch vierstimmig Accorde wird dieser Effekt ebenfalls hervorgebracht, wie Z. B.



Will man versuchen, auf der Violine eine der Orgel ähnliche Gewalt zu erzeugen, so erreicht man das um so eher auf die eben bezeichnete Weise, da durch das Rauschen des auf der Violine befindlichen Schlüssels, das Brummen der Orgel nachgeahmt wird, was besonders in einem schallenden Saale für einige Augenblicke grosse Wirkung macht.

Wie Z. B.

DER GESANG DER LITANEIEN.



EXEMPLE.

Ce morceau, exécuté avec lenteur et à plein jeu, prête, par son style, à l'imitations de l'Orgue et peut rappeler quelques effets du plus majestueux des instrumens, de celui qui, depuis tant de siècles, a toujours été le sublime organe de la prière.

On peut encore retrouver quelque souvenir de ses effets les plus voilés et les plus doux dans la manière de soutenir les sons en quadruple corde telle que nous l'avons indiquée dans cet exemple:

Mais si l'on veut essayer de rappeler sur le Violon une partie de la puissance de l'Orgue, on y réussit d'autant mieux par le procédé dont nous venons de parler, que le roulement, occasionné par le mouvement de la clef sur la table du Violon, imite le ronflement de l'Orgue, et que cette imitation peut faire illusion pendant quelques instans, surtout si l'on joue dans une salle un peu retentissante.

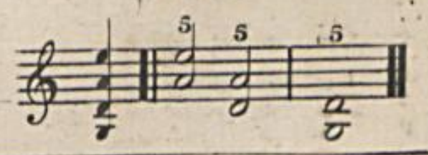
Voici un exemple de ce genre d'Effet.

CHANT DES LITANIES.

VON DER STIMMUNG DER VIOLINE.

VORTHEILE.	NACHTHEILE.
Einfachheit. – Reichthum – Besteht aus Einer vollkommenen Consonanz – Man gewinnt dabei alle Noten des Akkords von No. 2. 3. 4. 6. 7. 8. während diese nicht dieselbe Ausdehnung haben.	Diese Stimmung hat keine andere Nachtheile als diejenigen, welche aus der Einfachheit entspringen. Sie wird ungebildeten Organen nicht immer gleich gefallen, aber man kan sich nie davon entfernen, ohne dass man nicht das Bedürfniss fühlte, zu ihr zurückzukehren.

Allgemein angenommene Stimmung. **1**



DAS VERSTIMMEN.

Verschiedene Arten, die Violine zu stimmen.

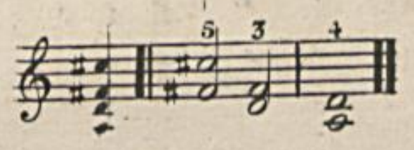
VORTHEILE.	NACHTHEILE.
Grössre Schwingung der leeren 8ve E u. A, so wie der damit verwandten Töne.	Monotonie. – Schwingungen, die, ihrer grossen Resonanz wegen, nur für gewisse Charakter in der Musik passen, und die anderwärts nachtheilig sind. Auch fehlt ein Ton in der Tiefe.

Von Tartini angewendet. **2**



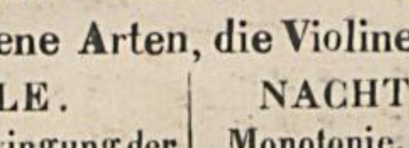
Harmonisch und zart. – Nachahmung der Viola d'amour.	Monotonie. – Verliert 2 Töne in der Höhe und einen in der Tiefe.

Nach Barbella. **3**



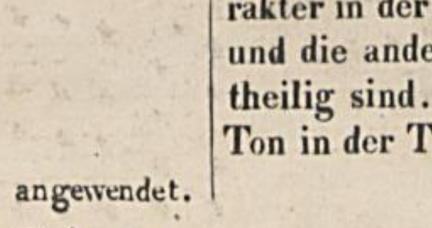
Wie das vorige.	Monotonie. – Verliert 3 Töne in der Tiefe und ist deshalb minder zart, als die vorige.

Nach Nardini. **4**



Von zartem Effekte.	Beschränkt. – Die 4.te Saite wird, da sie 4 Töne tiefer steht, als gewöhnlich zu schlaff und hält die Stimmung nicht.

Nach Lolli. **5**



Eine Note mehr in der Höhe. Man kann dadurch ungemein frapante Passagen hervorbringen, die unausführbar schienen, u: doch leicht sind.	Weniger edel durch die Erhöhung um ½ Ton, und der Mangel eines halben Tones in der Tiefe.

ACCORD DU VIOLON.

AVANTAGES.	INCONVENIENS.
Simplicité. – Richesse. Est composé d'une seule et même consonnance parfaite. – Son étendue lui donne les notes des accords Nos. 2, 3, 4, 6, 7 et 8, tandis que ces accords n'ont pas toute les notes que cette étendue comprend.	Cette manière d'accorder le Violon n'a d'autre inconvénient que celui qui est attaché à la simplicité, elle ne saurait toujours également plaire à des organes imparfaits, mais on ne s'en écarte jamais qu'on ne sente le besoin d'y revenir.

Accord universellement adopté. **1.**



SCORDATURE.

ou diverses manières d'accorder le Violon.

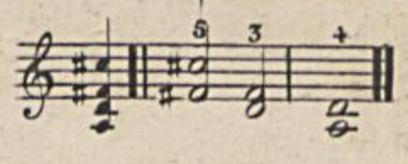
AVANTAGES.	INCONVENIENS.
Plus grande vibration des octaves à vide Mi et La, ainsi que des aliquotes.	Monotone. – Vibrations qui, par leur grande résonnance, ne conviennent qu'à certains caractères de musique exigeant plus de sonorité que d'autres, et qui nuisent ailleurs, attendu que les nuances doivent dépendre de l'exécutant, et qu'aucune note ne doit parler plus qu'une autre malgré lui. Un ton de moins au grave.

Employé par Tartini. **2**



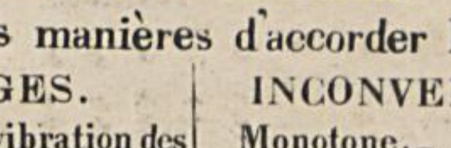
Harmonieux et doux imitant la Viole d'amour.	Monotone. Deux tons de moins à l'aigu. Un ton de moins au grave.

Employé par Barbella. **3**



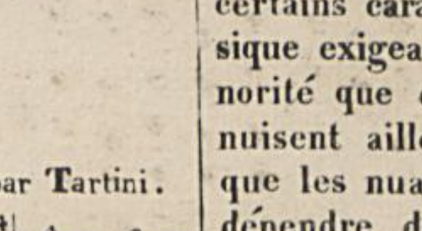
Comme le précédent.	Monotone Trois tons de moins dans le grave. Moins doux que le précédent par cette raison.

Employé par Nardini. **4**



D'un effet grave et doux.	Limité. – La 4e corde baissée de trois tons et devenue trop lâche, ne tient point l'accord

Employé par Lolli. **5**

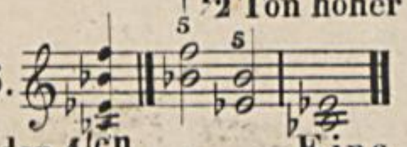


Une note de plus à l'aigu. Passages impraticables, rendus faciles et piquants par ce moyen. Augmentation de sonorité.	Moins de noblesse en raison du demi ton donné en élévation aux 4 cordes et par rapport au demi ton de moins au grave.

Vermehrung der Volltönigkeit.

Auch wird der Charakter des Stückes gestört, wenn das Orchester in der gewöhnlichen Stimmung steht und die principal-Violine ½ Ton höher gestimmt ist.

Nach Paganini. 6.



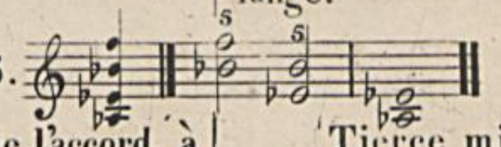
Die Stimmung der 4ten Saite allein verändert.

Mehr Klang (mit dem natürlichen H) u. durch das Spiel auf der 4ten Saite allein gesteigerte Täuschung, weil die höhern Noten schwerer zu spielen scheinen als es wirklich ist, besonders weil die Saite eine Terze höher gestimmt ist.

Erleichterte Passagen, welche ohne dieses Mittel unausführbar sein würden.

Eine kleine oder grosse Terze weniger in der Tiefe.

Employé par Mr Paganini. 6.



Changement de l'accord, à la 4e corde seulement.

Plus de sonorité (avec le Si naturel) et plus d'illusion pour l'emploi de la 4e corde, seule, en ce que les notes élevées paraissent plus difficiles à faire qu'elles ne le sont en réalité, la corde étant montée d'une tierce.

Rend faciles des passages qui seraient impraticables sans ce moyen.

Le Violon solo étant accordé de cette manière et l'orchestre conservant l'accord ordinaire, le caractère de tonalité se trouve altéré par ce mélange.

Tierce mineure ou Tierce majeure de moins ou grave.

Nach Paganini. 7.



Derselbe Vortheil wie vorher, doch weniger bedeutend für die ausschliessliche Benutzung der 4ten Saite.

Die andern Saiten werden dadurch sonorer.

Hat einen Ton weniger in der Tiefe.

Employé par Mr Paganini. 7.



Avantage du même genre que l'accord précédent, mais moins grand pour l'emploi exclusif de la 4e corde.

Donnant plus de sonorité aux autres cordes.

Un ton de moins au grave.

Nach Herrn Mazas u. de Beriot. 8.



Employé par Mr Mazas et de Beriot. 8.



Überraschend zarte Wirkung.

½ Ton mehr in der Tiefe, u: von Gewinn bei Arpeggios.

Bei längerer Dauer würde die 4te Saite die Stimmung nicht halten.

Surprise d'un effet doux.

Note grave favorable à l'arpège.

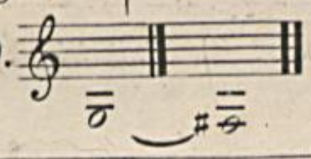
½ Ton de plus au grave.

La 4e corde ainsi baissée ne tiendrait point l'accord si l'effet etait prolongé.

Stimmung die der Verfasser (Baillot) dieser Schule gebraucht. 9.



Employé par l'Auteur de cette Méthode. 9.



Überraschender, — zarter Effekt, bei Arpeggios und dem Schlusse des Stückes vortheilhaft.

Eine Quarte mehr in der Tiefe.

Die 4te Saite noch schlaffer gespannt wie im vorigen Beispiel würde bei längerem Spiel die Stimmung noch weniger halten.

Um diesem Hinderniss zu begegnen, könnte man eine stärkere 4te Saite wählen doch würde diese mit den übrigen nicht mehr im Verhältniss stehn, und die Gleichheit zernichten, vermöge welcher man auf das unmerklichste von einer Saite auf die andere sowohl auf als abwärts übergehen soll.

Surprise plus prolongée; d'un effet doux et grave, favorable à l'arpège et à la terminaison du morceau.

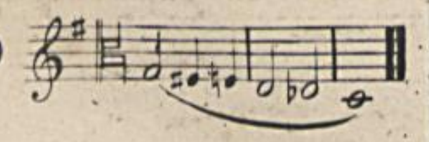
Une quarte de plus au grave.

La 4e corde, plus détendue que dans le passage précédent, tiendrait encore moins l'accord si l'emploi en était plus prolongé.

Pour éviter cet inconvénient on pourrait mettre une 4me plus forte, mais elle ne serait plus en proportion avec les autres cordes, ce qui détruirait cette égalité, cette proportion entre les cordes dont l'effet est d'exécuter avec la plus grande douceur de transition le passage des notes du grave à l'aigu et de l'aigu au grave.

Idem.

10



Idem.

10.



Trotz der Nachtheile kann man zuweilen von diesen verschiedenen Verstimmungen der Geige mit Erfolg Gebrauch machen.

Malgré les inconvéniens plus ou moins grands que nous venons de signaler, l'expérience prouve que l'on peut quelquefois faire usage avec succès de ces diverses manières d'accorder le Violon.

VERSCHIEDENE ARTEN
die Violine zu stimmen.

Stimmung der Violine.
Accord du Violon.

№ 1.

Veränderte Stimmung.
Scordatura

№ 2. Tartini.

PASTORALE.

MANIÈRES DIVERSES
d'accorder le Violon.

(Sonate Pastorale.)

Grave.

Allegro

tasto solo.

Segue subito.

Largo.

p

p

f

Presto

p

f

p

Largo

tr

p

S. 1940.

Presto

p

f

p

Andante

tasto solo

p

pp

Fine.

№ 3. BARBELLA. (Sonate à deux Violons Manuscrite.)

Larghetto.

Die 2te Violine ist wie gewöhnlich gestimmt.
2e Violon accordé à l'ordinaire.

Presto.

Segue

Allegro.

pp

tr

sempre legato

f

pp

sempre legato

tr

sempre legato

tr

tr

tr

Allegro.

tr

tr

Bis

tr

tr

tr

(Art du Violon de Mr J.B. Cartier)

№ 4. NARDINI.

Räthsel-Sonate für eine Violine, die den Bass mittelst der Verstimmung machen lässt.

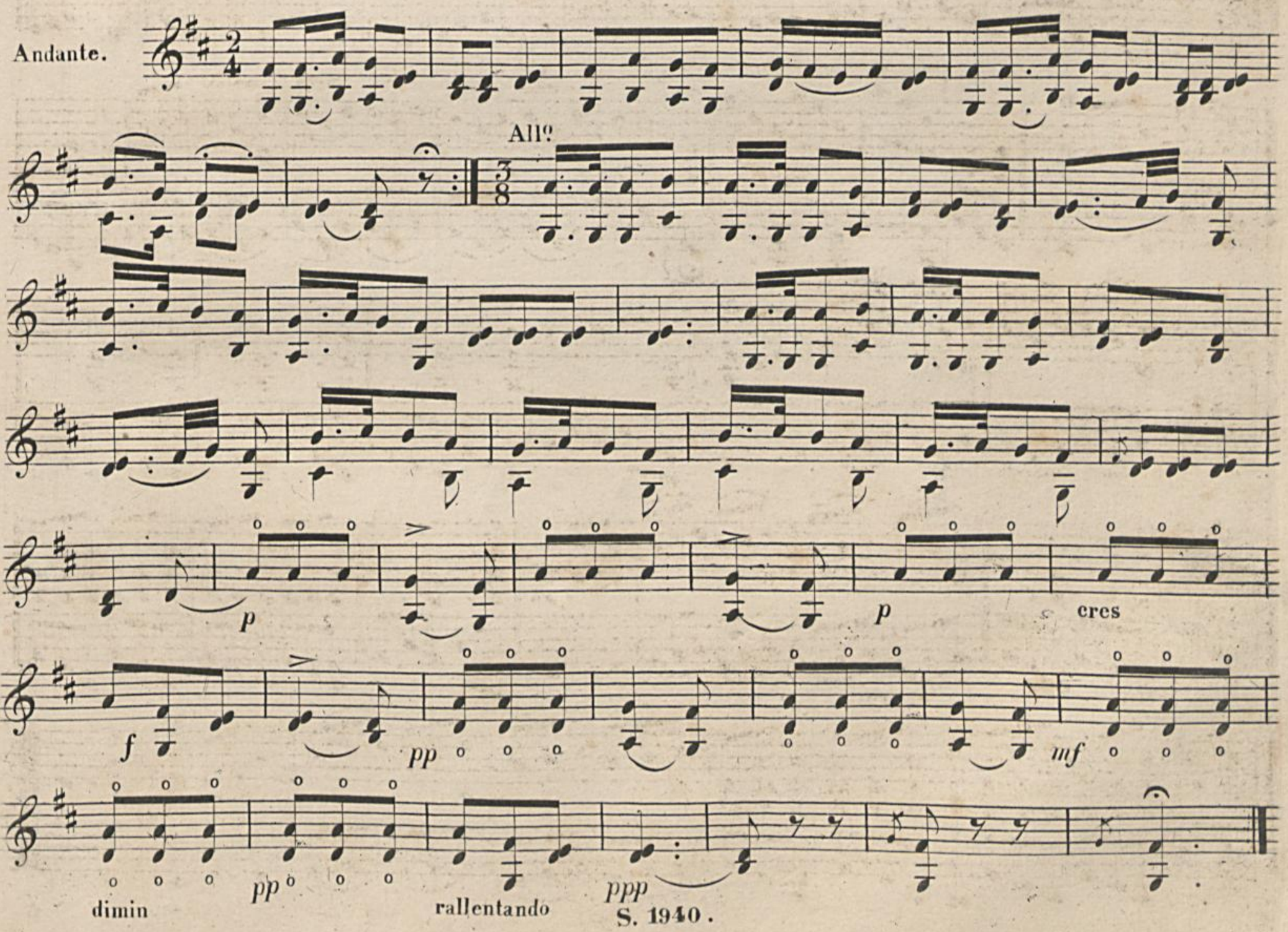
Sonate énigmatique à violon seul se faisant la basse au moyen de la scordatura.



№ 5. LOLLI.

(Sonate, aus dem Gedächtniss aufgeschrieben.)

(Sonate, citée de mémoire.)



Aus der Methode des Hr: Guhr die Kunst des Violinspiels, nach Paganini.

(L'art de jouer du Violon de Mr Paganini, par Mr Guhr.—)

№ 6. Mr PAGANINI.



Scheinbare Ausführung.
Exécution apparente.



Die Violine ist 1/2 Ton höher gestimmt.
Le Violon étant monté un demi ton plus haut, le passage s'exécute de cette maniere.



Auf der 4ten Saite. Scheinbare Ausfuhrung.
sur la 4e Corde. Exécution apparente.

№ 7.



ff Es ist dasselbe wenn die 4te Saite in H gestimmt ist.
Il en est de même sur la 4me montée au si naturel.

Auf der 4ten Saite die in B gestimmt ist.
Sur la 4e montée au Si ♭.



Anwendung der Hr: Mazas und de Bériot.
Employé par Mrs Mazas et de Bériot.

№ 8.



(Barcarole, Oeuvre 9 de Mr Mazas.)



15te ETÜDE (ungedruckt.)

15e ÉTUDE (inédite)

№ 9. BAILLOT.

Cadenza.

All° brillante.

un poco rallentando

den Wirbel drehend.
en tournant la cheville.

accelerando e cres.

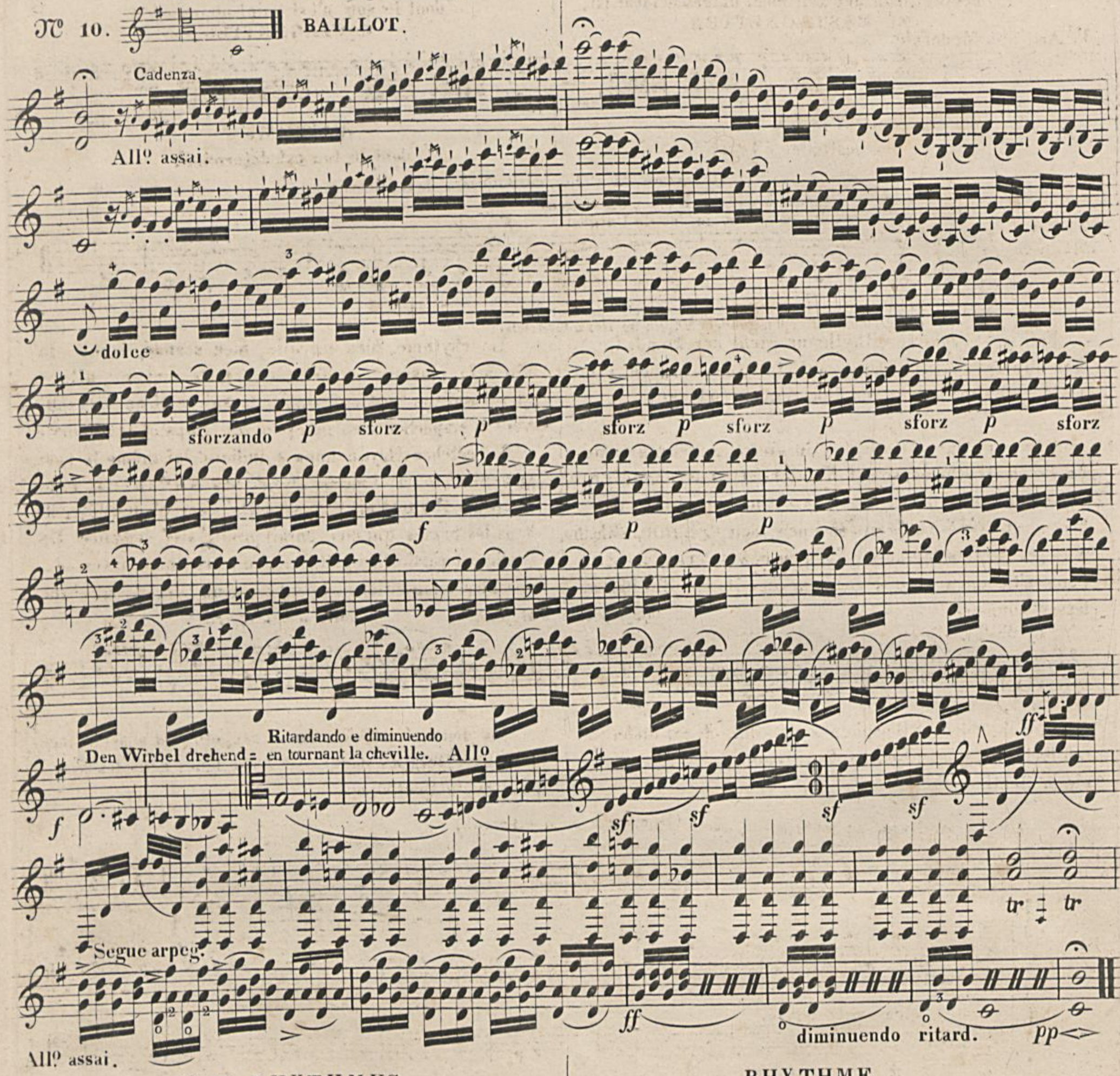
loco

1° Tempo.

arpeggio

23te ETÜDE (ungedruckt)

23me ÉTUDE (inédite)



VOM RHYTHMUS.

Rhytmus bezeichnet Zahl, Takt, Cadenz, er wirkt vornehmlich auf das Ohr, wenn der Tambour die Trommel zum Generalmarsch, oder zum Rückzug schlägt, und durch ihn unterscheidet man dies vermöge der symetrischen Wiederkehr der langen und kurzen Noten, selbst ohne Beihülfe eines vernehmlichen Tones.

Es ist der Rhythmus wodurch die Castagnetten die spanischen Tänze so schön caracterisiren.

RHYTHME.

Le Rhytme est d'un effet si puissant, sa variété et son importance se sont tellement accrues dans la musique moderne, qu'il est nécessaire de le bien définir, afin que l'on puisse mieux en rendre tout l'esprit et tout le caractère.

Le mot rhythme signifie nombre, mesure, cadence c'est le rhythme qui frappe l'oreille lorsque le tambour bat le rappel, la général, le pas de charge, ou la retraite, et c'est lui qui les fait distinguer au moyen du retour symétrique des longues et des brèves, sans les secours d'aucun son appréciable. C'est par le rhythme que les castgnettes caractérisent si bien les airs de danses espagnols:

DER RHYTHMUS,
bei welchem der Ton nicht unterscheidbar ist.
Mit CASTAGNETTEN.

1te Art.
1re Espèce.

Moderato.



RHYTHMUS,
bei bestimmten Tone

RHYTHME,
dont le son n'est point appréciable.
CASTAGNETTES.



RHYTHME
dont le ton est déterminé.

(Ouverture du Calife de Bagdad. – de Boieldieu.)

2te Art.
2e Espèce

Moderato.

Staccato mit den Rücken des Bogens.
Staccato avec le dos de l'archet.



Tirez toutes les notes en faisant rebondir l'archet.
Alle Noten mit springendem Bogen im Herunterstrich.

Ein wohlmarkirter Rhythmus giebt der Musik Leben und zieht den Hörer so weit fort, dass er sich oft nicht enthalten kann, den Takt mit zu schlagen.

Der berühmte Haydn hat in einem seiner Andante's den Rhythmus selbst bezeichnet. Der lebendige Accent in den kurzen Noten giebt uns deutlich den besondren Nachdruck zu erkennen, den er mit dem Rhythmus verband, wenn seine übrigen bewundernswerthen Compositionen uns sonst noch darüber in Zweifel hätten lassen können.

Le rhythme, bien marqué, bien scandé, donne la vie à la musique et détermine tellement son allure, que l'auditeur est entrainé à la suivre et ne peut souvent s'empêcher d'en marquer les temps et la mesure.

Le célèbre Haydn nous a indiqué lui même le mouvement et le rhythme de l'un de ses Andantes, noté ci-après. Il y mettait une vivacité d'accent, une légèreté dans les brèves, qui nous aurait prouvé avec évidence. Le sentiment particulier qu'il attachait au rhythme, si ses admirables compositions avaient pu nous laisser quelque doute à cet égard:

(Symphonie d'Haydn.)

Andante.



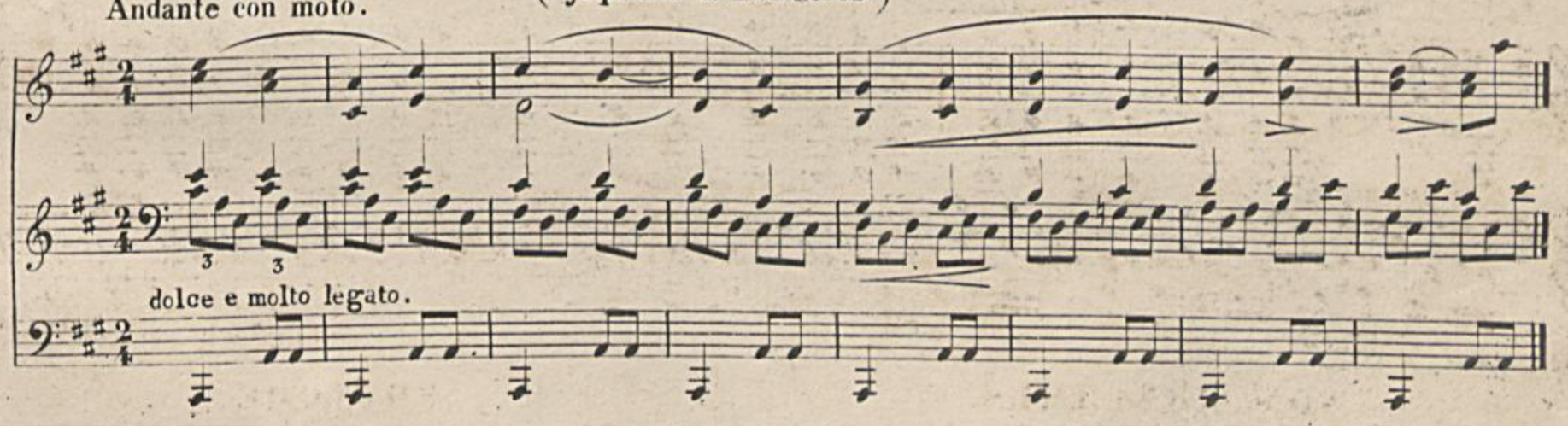
Die folgenden 2 Beispiele zeigen uns den wunderbaren Effekt von gemischten Rhythmus in den Symphonieen Beethoven's.

Les deux exemples suivans rappelleront aussi les merveilleux effets du mélange des rhythmes dans les symphonies de Beethoven.

(Symphonie de Beethoven.)

Andante con moto.

3te Art.
3e Espèce



dolce e molto legato.

All? ma non troppo.

(Beethoven.)

Symphonie Pastorale.



cres

Man hat beim Rhythmus vorzüglich zu sehen:
1) auf die Präcision, der ihm Charakter giebt.
2) auf den Accent, der denselben bestimmt.
3) auf das richtige Verhältniss in der Markirung, die ihn hervorhebt oder Verwirrung vermeidet.

Il faut s'attacher dans le rhythme:
1º à la précision, qui lui donne le caractère.
2º à l'accent, qui le détermine.
3º à la juste proportion dans la nuance, qui le fait ressortir ou empêche la confusion.

ERKLÄRUNG

der in diesem Werke vorkommenden Zeichen.

1 FÜR DEN BOGEN.

Herunter-Strich (Tirez) ———

Hinauf-Strich (Poussez) ———

Mit dem Bogen ———

Bebung des Tones mit dem Bogen hervorgebracht. ———

Detachirt, in der Mitte des Bogens abgestossen. ———

Staccato, oder artikulirtes Abstossen. ———

Martelé, (gehämmert.) ———

Schlage den Ton an, ziehe ihn alsdann ein wenig, aber sehr piano: ———

Ricochet oder mit springendem Bogen abgestossen auf und abwärts gestrichen: ———

Spiel auf 4 Saiten zugleich. ———

2. FÜR DIE FINGER.

Triller. ———

Groupetto oder **kleiner Mordent.**

Man fängt mit der nämlichen Note an als jene ist, die einen bestimten Werth hat. ———

Mit der oberen Note, ein grosser Haken oberhalb, ein kleinerer unterhalb. ———

Mit der unteren Note, der 1te Haken unterhalb, der 2te oberhalb. ———

Die zufälligen ♯, ♭, oder ♮ werden dem Mordent auf folgende Art beigefügt: 1) über dem Zeichen für die obere kleine Note. ———

2) Unter dem Zeichen für die untere kleine Note. ———

3) Nebeneinander für beide kleine Noten nach ihrer Folge. ———

———⌴——— Arco ——— ——— (1) ———

oder ou

oder ou

tr od: + in der alten Musik.
ou + dans l'ancienne musique.
wird auf 3 Arten bezeichnet.
s'indique de trois manières.



EXPLICATION

des signes employés dans cet ouvrage.

1º POUR L'ARCHET.

Tirez.

Poussez.

Avec l'archet.

Ondulez le son avec l'archet.

Détachez du milieu de l'archet.

Staccato ou détaché articulé.

Martelé.

Attaquez la note et trainez la ensuite un peu, très piano.

Ricochet, ou coup d'archet jeté en tirant ou en poussant.

Quadruple corde.

2º POUR LES DOIGTS.

Trille.

Groupetto ou **petit groupe.**

Commençant par la même note que celle qui a une valeur réelle, 2 crochets égaux.

Commençant par la note supérieure, un grand crochet en dessus, un petit, en dessous.

Commençant par la note inférieure, le 1er crochet en dessous, le 2me en dessus.

Les ♯, ♭ ou ♮ accidentels s'ajoutent au groupetto de la manière suivante: 1º au dessus du signe, pour la petite note supérieure.

2º Au dessous, pour la petite note inférieure.

3º L'un à côté de l'autre pour les deux, selon leur succession.

(1) Dieses Zeichen, welches sich bei einigen Componisten findet, ist zweideutig, weil es dasselbe wie beim Staccato ist. Wir haben es durch ein anderes zu ersetzen gesucht, welches man unter Nº 6 auf der siebenten Zeile findet.

(1) Ce signe, qui se trouve dans quelques auteurs, est équivoque puisqu'il est le même que celui du staccato. Nous avons cherché à le remplacer par un autre que l'on trouvera ci après, article 6. 7e ligne.

Ebenso ist es mit den Versetzungszeichen, wenn sie vor dem Triller stehn.

Il en est de même du signe accidentel qui se met avant le trille.



Das Versetzungszeichen setzt man auch unter das Trillerzeichen für die kleine Note unterhalb.

Le signe accidentel se met également sous le trille pour la petite note qui se fait en arrière.



Mordent

Mordant.



Ziehet oder schleifet den Finger auf der Saite.

Trainez ou glissez le doigt sur la corde.

Das Anschlagen der Saite mit dem Finger.

Pizzicato oder ou Pizz.

Pincer la corde avec le doigt.

3. FÜR DIE GELTUNG (den Werth).

3º POUR LES VALEURS.

Runde Punkte geben der Note nur die halbe Dauer.

Points ronds ne donnant à la note que moitié de sa valeur.



Ein Verlängerter Punkt giebt der Note nur die viertheils Dauer.

Trait allongé ne donnant à la note que le quart de sa valeur.



Bei den Bindungen, Schleifungen mit diesen beiden Zeichen ⌒ giebt man den Noten 3 Theile ihrer wahren Dauer, in einem langsamen Tempo aber beinahe den ganzen Werth.

Dans les coulés, avec ces deux signes ⌒ il faut donner à la note les 3 quarts de sa juste valeur, et dans un mouvement lent, à peu près toute sa valeur.



4. FÜR DIE OCTAVEN.

4º POUR LES OCTAVES.



Obere Octave.

Octave en dessus.

Untere Octave.

Octave en dessous.

Doppelt hohe Octave.

Double Octave en dessus.

5. FÜR DAS ORCHESTER.

5º POUR L'ORCHESTRE.

Sammelpunkt von welchem aus ein Tutti, eine Stelle in der Symphonie oder ein mehrfach besetztes Stück wiederangefangen werden soll.

A. B. C. &.

Point de ralliement, pour recommencer un tutti, un passage de symphonie ou de morceau d'ensemble.

6. FÜR DEN TON.

6º POUR LE SON.

Den Ton gehalten. — **Son soutenu.**

Den Ton schwächer. — **Son diminué.**

Den Ton anschwellen. — **Son enflé.**

Dieselben Zeichen für die Syncopen. — Mêmes signes pour les **Syncopes.**

Etwas stärkerer od: angehalte-ner Ton, in allen Bewegungen. — Note un peu renforcée ou appuyée, dans tous les mouvemens.

sf fz rinf

Gedehnter, gezogener Ton. — **Son filé.**

oder ou

Mit dem Bogen hervorgebrachte Bebung. — **Son ondulé** avec l'archet.

Mit dem Finger hervorgebrachte Bebung. — **Son ondulé** avec le doigt.

oder ou

Mit beiden zugleich hervorgebrachte Bebung. — **Son ondulé** avec le doigt et l'archet.

Den Dämpfer aufgesetzt. — Mettez la **Sourdine.**

Den Dämpfer abgenommen. — Ôtez la **Sourdine.**

Effect. Effet.

oder ou

A Arm Harm.

Flageolet (Harmonica) Ton. — **Son harmonique.**

4ter Finger. 4e Doigt. Harm.

Dritter Ton. — **Troisième son.**

7. FÜR VERSCHIEDENE ABSICHTEN.

7º POUR DIVERSES INTENTIONS.

Behaltet dieselbe Lage. — Restez oder ou R. — Restez, gardez la même position.

R Ausführung. Exécution.

Verlängerte od: **festgehaltene Note.** — **Prolongez** et appuyez la note.

Ausführung. Exécution.

Ausführung. Exécution.

Lasset den Finger aufgesetzt, während die andern Noten gespielt werden. — Laissez le doigt appuyé pendant que vous faites les autres notes.

Quinte

2e Corde Chanterelle 2e Corde

Die Note ebenfalls ausgehalten. — tenuto oder ou ten. — **Soutenez** la note également.

Andante ten ten ten

Ausführung. Exécution.

Solito, oder maniera solita di suonare, bedeutet dass man nach Flageolet-Tönen, oder andern vorhergehenden **Effecten** wieder wie gewöhnlich spielen soll. — **Solito,** ou maniera solita di suonare, ce qui signifie qu'il faut jouer comme à l'ordinaire après les sons harmoniques ou autres effets qui ont été précédemment employés.

S. oder ou Sto.

Arm

2te Saite. 2e Corde.

N. B.

Nota Bene bedeutet, dass man den 1ten Finger in solchen Passagen fest aufsitzen lassen soll, bei welchen die Hand wieder zurück zu gehen hat. Es ist das nämliche welches weiter oben durch ein Sternchen angedeutet ist. — Nota Bene, signifie qu'il faut laisser le 1er doigt posé ferme dans les passages, où la main droite doit revenir en arrière, ce qui est la même chose que le signe marqué plushaut par une étoile.

E. A. D. G.
Mi. La. Ré. Sol.

Saiten auf welchen man spielen soll. — **Cordes** sur lesquelles on doit jouer.

ART DEN TACT BEMERKLICH ZU MACHEN.

(S. pag. 288)

Obgleich man sich (die beiden Fälle, von denen oben die Rede war, ausgenommen,) des hörbaren Taktschlagens enthalten muss, so giebt es doch Stücke, bei welchen der Componist die Absicht hatte dass der Zuhörer den Takt empfinde, wo der Spieler ihn dann durch einen leichten Druck des Bogens andeuten muss. Z. B.

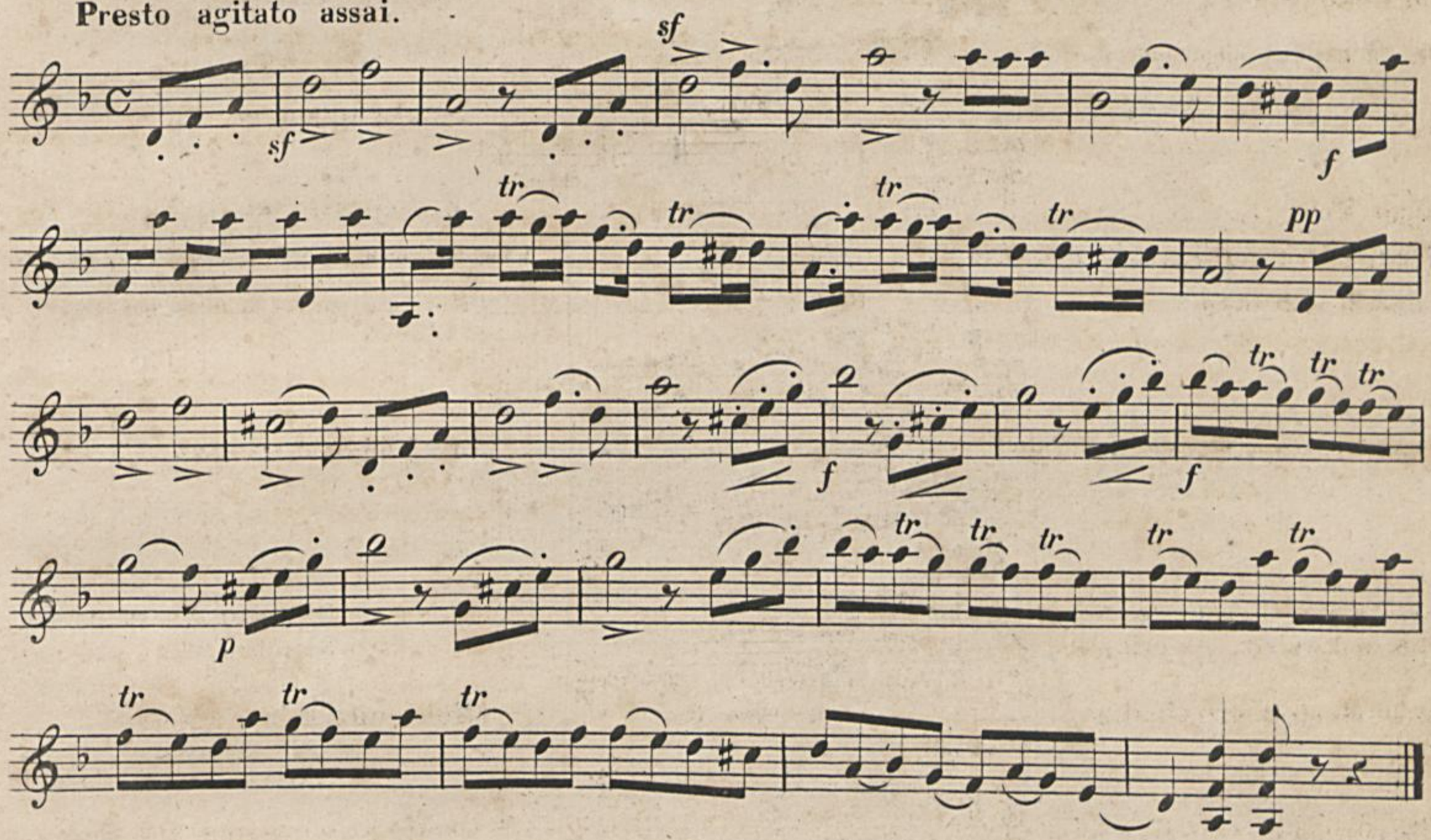
MANIÈRE DE MARQUER LA MESURE.

(Voy. pag. 288)

Si l'on doit, hormis les deux cas dont nous venons de parler, s'abstenir de battre la mesure, il est des morceaux où l'auteur a voulu qu'on la fit sentir et qu'on en marquât les temps avec l'archet par une légère saccade. En voici des exemples :

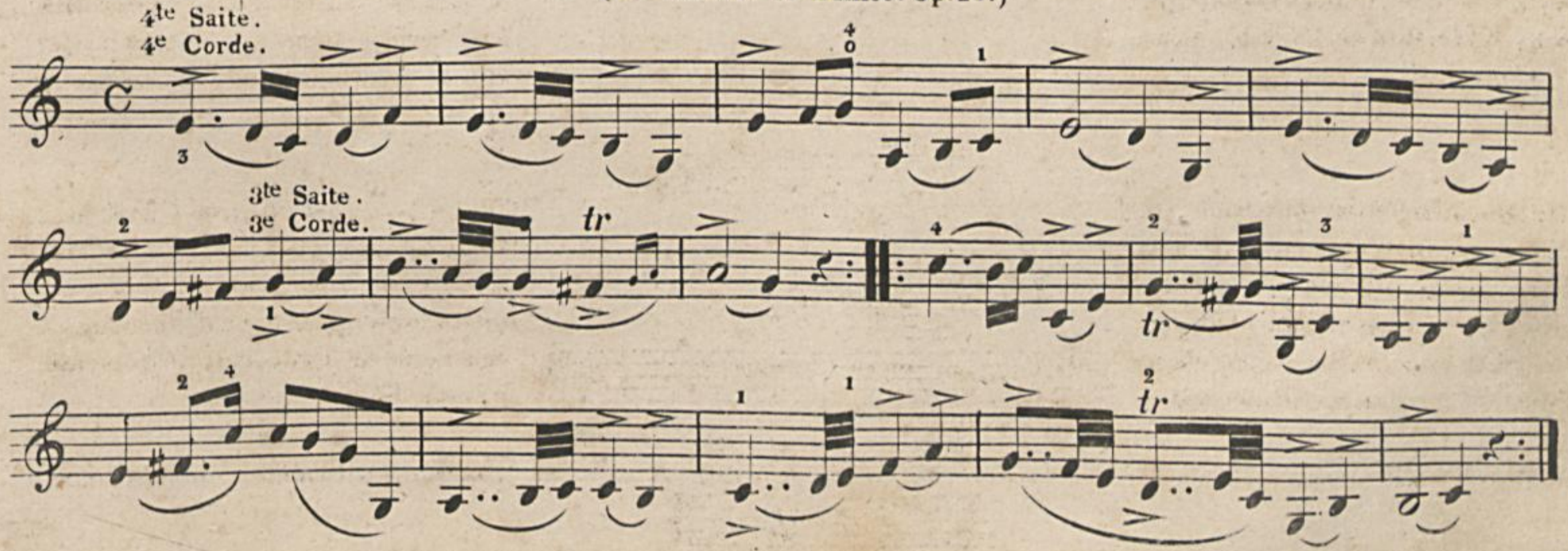
(8e Trio de Viotti.)

Presto agitato assai.



Andante ♩ = 80.

(2e Andante de Baillot. Op. 26.)



VERZEICHNISS

der Autoren, deren Compositionen bei dem Violinunterricht im Pariser Conservatorium gebraucht werden.

VERSTORBENE COMPONISTEN in chronologischer Ordnung.

CATALOGUE

des Auteurs dont les compositions servent à l'enseignement dans les Classes du Violon du Conservatoire.

COMPOSITEURS MORTS, ordre chronologique.

Name. Noms.	Ort und Zeit ihrer Geburt. Lieu et date de la naissance.	Ort und Zeit ihres Todes. Lieu et date de la mort.	Alter. Age.	Werke. *) Ouvrages.
CORELLI (Archangelo).....	FUSIGNANO. Février (Feb.)..1653.	ROME. 18 Janvier (Januar)...1713.	60.	12 Sonates. Trios. Concertos.
GEMINIANI (Francesco)....	LUCQUES (LUCCA).....1680.	DUBLIN. 17 7bre 1762.	82.	Sonates. Concertos. Méthode.
HAENDEL (George Friedrich)	HALLE.....1684.	LONDON.....1759.	75.	Trios. Concertos.
PORPORA (Nicolo).....	NAPLES (NEAPEL).....1685.	NAPLES (NEAPEL)..... 1767.	82.	Sonates.
BACH (Johann Sebastian)...	EISENACH. 20 Mars (März) 1685.	LEIPZIG. 28 Juillet (July).... 1750.	65.	Sonates. Concertos.
LOCATELLI (Pietro).....	BERGAMO.....1690.	AMSTERDAM..... 1764.	74.	Caprices. Sonates.
TARTINI (Giuseppe).....	PIRANO. 12 Avril (April)... 1692.	PADOUA. 16 Février (Februar) 1770.	78.	Sonates. Art de l'archet. Conc.
LECLAIR (Jean Marie).....	LYON.....1697.	PARIS. 22 8bre 1764.	67.	Sonates. Concertos.
BARBELLA (Emanuelle)..	NAPLES (NEAPEL).....	NAPLES (NEAPEL)..... 1773.		Sonates. Sérénades.
NARDINI (Pietro).....	LIVORNO.....1725.	FLORENCE..... 1796.	71.	Sonates.
GAVINIÉS (Pierre).....	BORDEAUX. 11 Mai.....1726.	PARIS. 9 7bre 1800.	74.	Sonates. Concertos. Matinées.
PUGNANI (Gaetano).....	TURIN:..... 1728.	TURIN..... 1798.	70.	Sonates. Trios. Concertos.
LOLLI.....	BERGAMO.....1728.	NAPLES (NEAPEL)..... 1794.	66.	Sonates.
HAYDN (Joseph).....	ROHRAU. 31 Mars (März)..... 1732.	VIENNE (WIEN) 29 Mai... 1809.	77.	Sonates. Duos. Quatuors.
BOCHERINI (Luigi).....	LUCQUES (LUCCA) 14 Janvier (Januar)..... 1740.	MADRID..... 1805.	65.	Sonates. Duos. Trios. Quatuors. Quintettes.
JARNOVICK.....	PARIS ou PALERMO..... 1745.	PETERSBOURG. Juin (Juni) 1804.	59.	Concertos.
MESTRINO (N).....	 1750.	PARIS..... 1789.	39.	Concertos.
VIOTTI (Jean Baptiste).....	FONTANETO.....1755.	LONDON. 3 Mars (März).... 1824.	69.	12 Sonates. 21 Trios. 17 Quatuors. 29 Concertos.
MOZART (Jean Chrisostome Wolfgand Théophile.) (Johann Chrisosth. Wolfgang Gottlieb.)...	SALZBURG. 27 Janvier (Jan:) 1756.	VIENNE (WIEN). 5 Xbre....1792.	36.	Duos. Trios. Quatuors. Quintettes.
BRUNI.....	CONI..... 1759.	CONI.....1821.	62.	Etudes. Sonates. Duos. Trios.
KREUTZER (Rodolphe).....	VERSAILLES 16 9bre..... 1766.	GENÈVE (GENF). 6 Janvier (Januar) 1831.	65.	58 Etudes. Sonates. Duos. Trios.
BEETHOVEN (Louis Van)...	BONN. 17 Xbre.....1772.	VIENNE (WIEN). 26 Mars. 1827. (März)	56.	Quatuors. Concertos. Variations.
RODE (Jacques Pierre Joseph)	BORDEAUX. 16 Février (Feb:) 1774.	au Château (Schloss) BOURBON entre (zwischen) TONNEINS et AIGUILLON. 26 9bre.....1830.	56.	Trios. Quatuors. Quintettes. Romances. Concerto.
KREUTZER (Jean Nicol. Aug.)	VERSAILLES. 3 7bre 1778.	PARIS. 31 Août (August)..... 1832.	54.	Sonates. Duos. Quatuors. Concertos. Variations. Etudes.

LEBENDE COMPONISTEN, in alphabetischer Ordnung.

AUTEURS VIVANS, ordre alphabétique.

Name. Noms.	Uebungen oder Studien. Etudes.	Elementarwerke. Ouvrages Elémentaires.	Verschiedene Compositionen. Compositions diverses. *)
ALDAY (Fque).....	28 Etudes.....		
AUBER (Fois).....			Concerto.
BAILLOT (Pierre Marie François de sales).....	12 Etudes ou Caprices. 6 idem. 50 id. sur la Gamme (über die Tonleiter.) 24 id. inédites (ungedruckt).....	Méthode (Violinschule Art du Violon, Nelle Méthode (Die Kunst des Violinspiels.)	Duos. Trios. Quatuors. Concertos. Simphonie. Concertte. Variations. Nocturnes.
BÉRIOT (de).....	10 Etudes.....		Variations.
BLONDEAU.....			Sonates. Duos. Quatuors.
CAMPAGNOLI.....	Etudes aux 7 Positions (Übungen in den 7 Positionen).....		
CARTIER (J.B.).....		Art du Violon. (Kunst des Violinspiels.)	Variations.
CLAVEL.....			Sonates. Récréations.
CRÉMONT.....			Duos. Concertos. Variations.
DUFRESNE.....	50 Etudes.....		
FÉMY (F.).....			Trios. Quatuors. Variations. etc.
GUÉNÉE (L.).....	6 Etudes ou (oder) Caprices.....		Concertos.
GUHR.....		L'art de jouer du Violon de PAGANINI. (Kunst die Violine zu spielen nach PAGANINI.).....	
HABENECK (François)....	3 Etudes ou (oder) Caprices.....		Concertos. Fantaisies. Variations.
LAFONT (Charles Philippe)			Concertos. Fantaisies. Variations.
LIBON (Philippe).....	30 Etudes.....		Duos. Concertos. Trios.
MAURER (Louis).....	9 Etudes.....		Concertos. Symph. Concert.
MAYSEDER (J.).....	6 Etudes.....		Concertos. Variations.
MAZAS (Féréol).....	Caprices.....	Méthode (Violinschule).....	Concertos. Récréations. etc.
PAGANINI (Nicolo).....	Etudes.....		Caprices. Sonates. Variations.
PASTOU.....		Méthode (Violinschule).....	
SCHAFFNER.....	25 Etudes, Echelle harmonique (Harmon: Leiter.).....		
SPOHR (Louis).....	12 Etudes tirées de ses oeuvres. (12 Etuden aus seinen Werken		Concertos.
WERY (N).....	Etudes.....		Concertos. Variations.

*) Durch die Schlesinger'schen Musikhandlungen in Paris u. Berlin sind alle obigen Compositionen zu beziehen.

*) Les Magasins de M.M. Schlesinger à Paris et à Berlin se chargent de fournir toutes ces compositions.

Von der Art zu üben.

Frühreife Talente.

Es giebt frühreife Talente welche mit einer besonderen Organisation zur Welt kommen, und solche die von Menschen auf gewaltsame Weise dahin gebracht werden, ungewöhnliches zu leisten. Die ersteren sind natürlicher, da ihre Entwickelung eine Folge der natürlichen Anlage ist und nur eine zu rasche Bildung für sie gefährlich ist; die zweiten sind zu bedauern und es ist verderblich, dass der Menschenwille der Natur entgegenarbeitet. Man leite besonders begabte Kinder sehr vorsichtig und bedachtsam, und zerstöre ihre Fähigkeiten nicht durch zu eiliges Fortschreiten, da man sonst leicht dahin gerathen würde, statt Männer alte Kinder aus ihnen zu erziehen.

Diese Frühreife ist selten ein Pfand für das spätere Alter. (S. Fétis, Revue musicale, 11. Juni 1831.) — Wir sind ganz der Ansicht, dass man die Gelenkigkeit der Muskeln bei jungen Kindern wahrnehmen muss um früh die Mechanik zu üben; doch sehe man dabei ja auf ihr Alter, auf ihre Kräfte und ihren Wuchs.

Mit Berücksichtigung dieser Dinge ist es nicht zu früh ein Kind von 7 Jahren den Violinunterricht beginnen zu lassen. Man gebe ihm dann eine den Verhältnissen angemessene kleine Violine, und gestatte eine Haltung, die für sein Alter und seine körperliche Bildung am zweckmässigsten, wenn sie auch nicht streng nach den Regeln ist, sondern in der Folge geändert werden muss.

Zweckmässiger Gang.

Richtig zu üben ist ein grosses Talent, und das beste Mittel die Naturanlage auszubilden und dauernde Früchte zu erndten.

Um dahin zu gelangen, fange man bei den einfachsten Elementen an, gehe stufenweise weiter und überwinde dann so die grössten Schwierigkeiten. Die Anfangsgründe muss man einzeln so lange üben, bis man sie so weit inne hat, um sie nach und nach mit einander verbinden zu können und dahin zu gelangen, aus den Besonderheiten ein Ganzes, ein möglichst vollkommenes Spiel zu bilden. Nur dann, wenn man immer nur Eine Sache übt, und zwar so lange bis man sie ganz in der Gewalt hat und dann erst zu einer neuen übergeht, wird man jene Herrschaft über sein Instrument erlangen, die dem Künstler erlaubt nur den musikalischen Gedanken in's Auge zu fassen.

Es ist unerlässlich (bevor man die Violine anfängt) die Noten, Zeichen, Schlüssel, Taktarten etc. zu lernen, und dann die einzelnen Noten zu singen. Auf diese Weise ensteht für den An-

MANIÈRE DE TRAVAILLER.

Talens précoces.

Les talens précoces sont une exception à la marche lente et graduée de la nature; les uns sont le produit d'une organisation plus parfaite et plutôt développée, les autres sont le résultat d'un travail forcé: dans le premier cas, cette marche, contraire à la loi commune, a toutefois quelque chose de naturel puisqu'elle tient à un développement de facultés indépendant de l'éducation; elle n'est dangereuse que si l'ont veut ajouter les efforts de l'art aux avances que la nature a faites; dans ce dernier cas, ce n'est plus l'organisation de l'enfant qui a été au devant de l'instruction, c'est la volonté de l'homme qui s'est mise à contre temps à la place d'un ordre que l'on ne peut changer impunément.

Ainsi, loin de hâter les progrés des enfans doués d'une intelligence extraordinaire, on doit plutôt s'appliquer à les rallentir, autrement, c'est fatiguer leurs organes aux dépens de leur constitution, et se presser d'en faire des hommes, c'est s'exposer à en faire de vieux enfans.

Cette précocité n'est point d'ailleurs un gage pour l'avenir (voyez la Revue musicale du 11. Juin 1831); il est sans doute nécessaire de profiter de la souplesse des organes et des muscles, souplesse beaucoup plus grande chez les enfans que chez les hommes faits et qui favorise leurs progrés en tout ce qui tient au mécanisme, mais il faut proportionner le travail à leur âge, à leurs forces, à leur taille. Nous ne voyons pas d'inconvénient à leur faire commencer le violon vers l'âge de sept ans, pourvu que l'on prenne en considération tout ce qui vient d'être dit à cet égard.

On commencera donc par leur choisir un violon d'une dimension qui leur soit convenable et l'on n'exigera point d'eux qu'ils le tiennent rigoureusement d'une manière conforme aux principes comme ils devront le faire par la suite.

Marche à suivre.

Savoir travailler est un talent; c'est le seul moyen de tirer le meilleur parti des dons de la nature et d'obtenir des succès solides.

Pour acquérir ce talent précurseur, il faut connaitre la marche à suivre à cet égard.

Cette marche consiste à partir des élémens les plus simples pour arriver, par degrés, jusqu'aux choses les plus compliquées.

On doit donc étudier, l'un après l'autre, les principes élémentaires, jusqu'à ce qu'on les pratique assez bien pour en faire peu à peu, un usage collectif, et pour parvenir à former, de ces divers matériaux, un seul tout, un jeu aussi parfait que possible.

Toute l'attention étant fixée sur un seul point, l'élève vient promptement à bout de comprendre ce qu'il doit faire, et il passe ainsi par tous les degrés qui le conduiront au terme de ses travaux, (si toutefois les travaux de l'artiste ont un terme!) il at-

fang des Violinunterrichts ein ungemeiner Vortheil, und mittelst dieser Ausbildung durch den Gesang gewinnt der Schüler sehr viel an Zeit für das Studium der Violine. Es mag in der Folge der Schüler noch so wenig auf dem Instrumente leisten, so wird ihm diese feste Grundbildung zu Statten kommen, während selbst das schönste und bedeutendste Talent ohne dieselbe immer Lücken fühlen lassen wird.

Gutes Gehör (Reinheitsgefühl) und richtiges Taktgefühl finden sich nicht immer beisammen; es giebt viele die ein feines Ohr und keinen Takt haben, und umgekehrt. Hieraus folgt, dass es schwer sein wird zwei Dinge, welche verschiedene Fähigkeiten erfordern, zu gleicher Zeit zu bilden. — Nur nach gründlicher Vorbildung, wie wir sie oben angegeben haben, möge man erst zum technischen Theile des Instrumentes übergehen.

Was würde jedoch geschehen, wenn man die Aufmerksamkeit, welche die Reinheit und die Taktfestigkeit zuerst in Anspruch nehmen, noch erhöhen wollte durch die Anstrengung, welche die Stellung, die richtige Haltung der Violine, die Bogenführung, die Bewegung der Finger erfordern? Der fähigste Zögling würde von seinen Anlagen nur nach tausendfachen Mühen Gebrauch machen können, und sollte er dann das Ziel auch nothdürftig erreicht haben, so zeigt uns die Erfahrung, dass er eine gewisse Stufe der musikalischen Ausbildung nicht hätte erreichen können, ohne die äussern Hülfsmittel (die Technik des Instruments) zu vernachlässigen, deren Fehlerhaftigkeit völlig zu verbessern, es dann zu spät sein dürfte. — Wenn der Lehrer den Zögling das Violinspiel anfangen lässt, ehe derselbe solfeggiren gelernt hat, so heisst das, den Zögling verurtheilen Musik zu lesen ohne sie zu verstehen, und die Violine zu spielen ohne es zu können.

Vorbemerkungen.

Die beste Violine ist diejenige die der Individualität des befähigsten Künstlers am meisten entspricht. Es ist jedoch nicht leicht richtig zu wählen, ja es gehört viel dazu den Meister eines Instrumentes zu erkennen, zu unterscheiden, ob einzelne Theile früher schadhaft gewesen und reparirt worden sind und welche Veränderungen die einzelnen Proportionen der Violine dadurch erlitten haben. Nur die vereinten Kenntnisse eines tüchtigen Virtuosen und eines geschickten Geigenfabrikanten, geben die Garantie für das richtige Urtheil. Was die Violine betrifft, welche

teindra enfin le but s'il possède assez bien les règles de l'art pour les avoir toutes à sa disposition sans qu'il en soit préoccupé, et si, ayant commencé ses études par un objet unique, *la gamme*, il est devenu assez habile pour ne plus s'occcuper que de *la pensée musicale*.

Avant le commencer l'étude du violon, il est indispensable d'apprendre à solfier. La connaissance des notes, des valeurs des temps, des clefs, de tous les signes, et l'application que l'on doit faire de cette connaissance en chantant ou nommant les notes et divisant la mesure, demande trop d'attention pour que l'élève puisse en distraire une partie au profit des détails du mécanisme d'un instrument. Si, par des études suffisantes dans ce genre, il s'est rendu ce qu'on appelle bon musicien, il a déjà fait pour le talent la moitié du chemin; quelque faible que puisse être ce talent par la suite, il sera toujours utile s'il repose sur cette base, tandis que le talent doué des plus beaux moyens et des plus rares qualités ne fera qu'un emploi imparfait de ses facultés, s'il manque d'instruction première.

Le sentiment de la justesse et celui de la mesure ne se trouvent pas toujours ensemble dans le même individu. Tel prend intonation juste, sans savoir la musique, et ne saurait frapper le temps de la mésure avec ponctualité; tel autre ne peut prendre un ton juste et bat cependant la mesure avec aplomb.

Cette observation mène à conclure qu'il est bien difficile de faire apprendre et pratiquer à la fois deux choses qui exigent, des qualités différentes.

Que sera-ce donc s'il faut ajouter à l'attention qu'exigent, avant tout, la *justesse* et la *mesure*, celle que demandant l'attitude, la manière de tenir le violon et l'archet, les mouvemens des doigts, &ª . . ! l'élève le mieux organisé ne pourra tirer parti de ses moyens qu'après mille peines et mille efforts, et lorsqu'il en sera venu à peu près à bout, l'expérience nous a fait voir qu'il n'aura pu acquérir quelque instruction en musique sans négliger le mécanisme dont il ne sera plus temps alors de corriger tous les défauts.

Faire entreprendre l'étude du violon à l'élève avant qu'il n'ait appris à solfier, c'est le condamner à lire la musique sans la savoir, et à jouer du violon sans le pouvoir.

Ceci posé, on doit prendre connaissance, dans toutes ses parties, de l'instrument qui va devenir l'objet du travail.

Observations préliminaires.

Le meilleur violon est celui qui répond le mieux à l'artiste qui a le plus de talent et d'expérience; un virtuose semblerait alors être seul capable de faire le meilleur choix; cependant ce choix demande quelque chose de plus, il exige des connaissances toutes spéciales pour bien juger de quel auteur est un instrument, si quelqu'une de ses parties n'a pas été refaite par un autre, si les proportions n'en ont point été dérangées au lieu d'avoir été remises en équilibre, &ª . . Il n'y a guères que le concours des lumières d'un véritable virtuose et d'un luthier ha-

man einem Anfänger in die Hand giebt, so ist das Wesentlichste, dass sie mit seinem Alter und seiner körperlichen Beschaffenheit im Verhältniss steht, dann ist jede im guten Zustand befindliche Violine passend. Eine neue Violine, die natürlicherweise rauher ist als eine alte ausgespielte, bietet dem Schüler das beste Mittel sein Spiel zu bilden, und zu gleicher Zeit den Ton des Instrumentes zu verbessern. Doch setzt dieser doppelte Fortschritt bereits erworbene Fähigkeiten voraus.

Wir haben in der Einleitung gesagt, dass die Violinen von *Stradivari* unbestreitbar über die der andern Meister, des runden Tones und ihres Klanges wegen, stehen.

Die von *Amati* und *Guarneri* mögen vielleicht eben so viele Vorzüge haben, doch sind sie von einer anderen Art. Ihr Ton ist silbern, doch selten ist Zartheit mit einem so hohen Grad von Stärke in ihnen vereinigt, wie bei denen von *Stradivari*.

Es ist schwer neue Violinen zu beurtheilen, da man nicht weiss, ob sie mit der Zeit gewinnen oder verlieren werden; die Zeit allein entscheidet hierbei. Wir besitzen hinreichend alte französische Violinen (z. B. von Nicolas *Lüpot*, geb. zu Stuttgart den 4. December 1758, † zu Paris den 13 August 1824), welche ihrem grossen Rufe entsprechen, und unsere heutigen Instrumentenmacher lassen es nicht fehlen, nach Vervollkommnung zu streben, um sowohl in Bezug auf Schönheit des Tones als auch im Aeussern die Cremoneser zu erreichen. Es fehlt nur der Firniss, um diese Aehnlichkeit vollkommen werden zu lassen, wenn die Zeit anders die Dauer ihrer Eigenschaften erprobt haben wird.

Um der Hand, mithin auch der Intonation auf Instrumenten, welche von verschiedenen Grössen sind, einen sicheren und festen Haltpunkt zu geben, hat man ein Maas angenommen, welches man die Mensur (Diapason) nennt.

Das richtigste Maas einer Violine ist 7 Zoll 1 Linie, vom Einschnitt des F. Loches bis zur Stelle wo die Decke mit dem Halse verbunden ist, und der Hals muss von derselben Stelle an gerechnet, 5 Zoll lang sein (den Sattel mit eingerechnet, der bei einer Länge von 5 Zoll $1\frac{1}{2}$ Linien dick sein muss), was im Ganzen 1 Fuss vom Anfang des Sattels bis zur Mitte des Steges ausmacht. Die Mitte des Fusses des Steges muss dem Einschnitte der FF. Löchern gegenüber stehen. (Notiz des Instrumentenmachers *Gand*.)

Zuerst muss man untersuchen ob eine Violine die richtige Mensur (Diapason) hat, um sich an sie zu gewöhnen, da alle Violinen diese haben sollten. Da jedoch dieses richtige Maas sich nicht bei allen Violinen vorfindet, so thut man gut verschiedene Violinen zu spielen, um in dem Reingreifen nicht gehindert zu sein; doch thue man dieses erst dann, wenn man eine sichere Intonation erlangt hat. Es tritt nämlich bei den Violinen von verschiedener Grösse eine grosse Abweichung für die linke Hand ein, die in der dritten Lage bei einer kleinen Violine nicht mehr in dem Körper der Violine eine Stütze findet, die sich bei einer grösseren schneller findet. Ist der Schüler nicht an solche Abweichungen gewöhnt, so stören sie ihn in der Reinheit seines Spiels.

bile dont la bonne réputation soit une garantie, qui puisse faire juger sainement en pareille matière.

Quant au violon qu'il convient de mettre entre les mains d'un commençant, l'essentiel est d'abord qu'il soit en rapport avec son âge et son organisation: tout violon en bon état peut d'ailleurs lui être donné.

Un violon neuf, n'ayant point la maturité de son d'un vieux violon, fournit à l'élève l'occasion de former la qualité de son de l'instrument; en cherchant à corriger ce qu'il peut avoir d'un peu âpre, il perfectionne tout à la fois le violon et son jeu; mais ce double progrès suppose des moyens acquis.

Nous avons dit que les violons de *Stradivari* avaient une supériorité incontestable sur tous les autres (V. l'Introduction), et qu'ils la devaient à la rondeur de leur son, à la qualité de leur timbre.

Les violons des *Amati* et des *Guarneri* peuvent avoir autant de qualités, mais ces qualités sont d'un autre genre. Le son en est argentin, et, en général, la douceur ne s'y trouve pas réunie à l'éclat à un aussi haut degré que dans les violons de *Stradivari*.

Il est difficile de juger les violons neufs, on ne peut savoir ce qu'ils perdront ou gagneront en qualités, le temps seul le fait connaître. Nous avons toutefois des violons de fabrique française assez anciens (ceux de Nicolas *Lupot*, né à Stuttgart, le 4 décembre 1758 et mort à Paris, le 13 août 1824, dont les talens et la probité répondaient à la haute réputation) pour ne laisser aucun doute sur leur mérite réel. Il n'est, en outre, point d'années, que nos luthiers n'ajoutent à leur réputation soit par leurs découvertes et la beauté de leur facture, soit par leurs imitations des violons de Crémone, imitations auxquelles il ne manque plus que le vernis pour être parfaites, lorsque le tems aura prouvé d'ailleurs la durée de leurs qualités.

Pour donner un point fixe à la main et par conséquent à l'intonation sur les instrumens dont les patrons sont, pour la plupart, de différentes grandeurs, on a généralement adopté une mesure que l'on appelle *diapason*.

Le meilleur diapason du violon est de 7 pouces, 1 ligne, depuis le cran de l'*f* jusqu'à l'éclisse du haut, au pied du manche, et le manche doit avoir, à partir du même endroit, 5 pouces y compris le sillet (qui doit compter pour 1 ligne $\frac{1}{2}$ d'épaisseur dans la longueur des 5 pouces) ce qui donne un total d'un pied depuis le bas du sillet jusqu'au milieu du pied du chevalet. Le milieu des pieds du chevalet doit être placé en face des crans des *ff*. (*Note fournie par Mr. Gand, Luthier.*)

Il faut d'abord voir si le violon est bien *diapasoné*, pour s'habituer à cette mesure que l'on doit retrouver sur presque tous les violons; mais comme elle ne s'y rencontre pas toujours, lorsque l'intonation a été assuré par de bonnes études, il est essentiel de se familiariser avec les violons d'une autre proportion, afin de parvenir à jouer juste sur tous.

On est souvent dans le cas de changer de violon et d'en rencontrer qui, bien qu'ils soient au diapason, sont toutefois d'une grandeur différente. Il en résulte un grand désappointement pour la main gauche qui n'a plus alors le corps du violon pour appui

Man lässt oft den Staub des Colophonium auf der Violine, besonders unter den Saiten liegen, und fehlt dabei sehr, da derselbe die Violine taub macht und durch grosse Hitze und Feuchtigkeit zu einem Teige sich verwandelt, welcher dann in die Pores der Decke dringt. Man reinige daher diese Stelle täglich mit grosser Sorgfalt, so wie überhaupt die Violine eine besondere Pflege verlangt. Reinlichkeit muss hier das Resultat eines verfeinerten Gefühls sein, dessen das Talent bedarf; übrigens ist sie ja Folge der guten Erziehung.

Es ist unerlässlich, dass die leeren Saiten und auch die auf zwei Saiten mit einem Finger gegriffenen Quinten rein seien. Man erkennt, ob eine Saite rein ist:

1) wenn man zwischen beide Hände eine etwa ein Fuss lange Saite ausspannt und mit dem Finger vibrirt, während man sie ein wenig zieht; ist sie rein so wird sie nur in zwei geraden Linien vibriren;

2) wenn man sie leer anstreicht, nachdem man sie, so wie die anderen Saiten, richtig gestimmt hat;

3) endlich, wenn man nach diesen beiden Versuchen, die nicht immer genügen, mit dem Finger Quinten greift, und dies Mittel ist das beste.

Da die geringste Feuchtigkeit die Saiten verstimmt, so reinige man sie jedesmal nach dem Spiele, indem man sie stets in derselben Richtung sacht abtrocknet, mit einem leinenen oder seidenen Lappen.

Die neapolitanischen *Quinten* sind bis jetzt als die besten erprobt worden, und zwar wenn sie in der Zeit gemacht worden sind, wo die Därme der Thiere zur Verarbeitung am tauglichsten sind. Man brauche sie weder wenn sie ganz frisch, noch wenn sie zu alt sind; im 1sten Falle haben sie zu wenig Consistenz und reissen leicht, und im 2ten reissen sie ebenfalls, da sie zu trocken sind. Die nöthigsten Eigenschaften der Darmsaiten, und besonders der Quinten sind:

1) Reinheit *);

2) Gleichheit der Schwingungen;

3) Geschmeidigkeit; die Saite muss, wenn man sich so ausdrücken darf, unter dem Finger und dem Bogen etwas öhliges haben;

4) Widerstand, so dass man sie sehr hoch stimmen könne;

5) Dauerhaftigkeit, damit sie das Reiben der Bogenhaare nicht sogleich verderbe.

*) Eine leere Saite muss an sich schon rein sein, und (was noch mehr sagen will) auch rein sein, wenn man sie als Quinte ertönen lässt, indem man einen Finger auf zwei nebeneinander liegende Saiten setzt.

à la 3. position (sa limite ordinaire) lorsque le violon est plus petit, et qui rencontre cet appui plutôt que de coutume lorsque le violon est plus grand. Si l'on n'a point l'habitude de ces différences, elles suffisent pour faire manquer à la justesse. Au surplus, on doit le répéter, il ne faut s'exercer à ces changemens que longtemps après avoir assuré son intonation.

On laisse quelque fois par négligence, ou comme ornement, la poussière de la colophane qui s'amasse au dessous des cordes. Cette poussière a l'inconvenient d'assourdir le violon lorsque la chaleur et l'humidité en font une pâte qui finit par pénétrer dans la table et par en boucher les pores. Il faut donc l'enlever chaque jour avec soin, en prenant des précautions pour ne pas endommager le vernis. Le violon exige d'ailleurs une si grande délicatesse dans le toucher, que la propreté doit être ici le résultat d'un sentiment exquis, nécessaire à la perfection du talent, comme elle est la conséquence d'une bonne éducation et nécessaire au bien être.

Il est indispensable que les *cordes* soient justes à vide, et justes lorsqu'on les fait sonner en quinte avec un seul doigt posé sur 2 cordes. On éprouve la justesse d'une corde:

1° en prenant des deux mains une étendue de la corde d'un pied de longueur et plus, et la faisant vibrer avec un doigt, tandis qu'on la tend un peu, elle se trouve juste assez ordinairement si elle ne fait voir dans son oscillation que deux lignes bien nettes;

2° en faisant sonner la corde à vide après l'avoir montée au ton, les autres cordes étant d'ailleurs bien d'accord entr'elles;

3° cette épreuve ne préjuge pas toutefois la justesse des quintes que l'on essaie alors avec le doigt, et ce troisième moyen est le meilleur dont on puisse se servir.

La moindre humidité rend les cordes fausses, c'est pourquoi il faut les essuyer légèrement et toujours dans le même sens, lorsque la chaleur ou l'impression de l'air a rendu ce soin nécessaire: on doit faire usage à cet effet d'un linge de toile fine ou d'une étoffe de soie.

Les chanterelles reconnues, jusqu'à présent, pour être les meilleures sont celles de Naples, fabriquées au temps de l'année ou les boyaux d'animaux sont disposés à être manipulés avec plus de succès. Il ne faut s'en servir, ni lorsqu'elles viennent d'être faites, ni lorsqu'elles sont trop anciennes: dans le premier cas elles n'ont pas pris assez de consistance et elles cassent quand on les monte au ton, dans le second cas, elles se cassent aussi parce qu'elles sont devenues trop sèches.

Les qualités nécessaires aux cordes à boyaux et surtout aux chanterelles sont:

1° *la justesse.* Une corde doit être juste à vide et (ce qui est encore autre chose) juste sous le doigt lorsqu'on l'a fait sonner en quinte avec un seul doigt posé en même temps sur une autre corde;

2° *légalité* dans les vibrations.

3° la *souplesse.* Il faut qu'elle soit, si l'on peu s'exprimer ainsi, *onctueuse* sous le doigt et sous l'archet;

4° la *résistance,* pour monter à un ton très éléve;

5° la *durée,* pour résister aux frottemens réitérés de l'archet.

Es ist Sache jedes Spielers, sich seinen Bezug zu wählen, der sich nach der Violine selber, wie besonders nach dem Spieler richtet. Da es keine genügende Berechnung dafür giebt, so bleibt es dem richtigen Takte des Spielers ganz überlassen, die Stärke des Bezuges zu bestimmen. Hat er dies einmal gethan, so trachte er dieselbe immer beizubehalten, und bediene sich für diesen Zweck des *Saitenmessers*, eines kleinen messingenen oder kupfernen Instrumentes, von 4 bis 5 Zoll und grösser, welches eine Oeffnung in der Mitte seiner Breite hat und auf dem bestimmte Grade für das Maas angegeben sind. (S. Taf. III, Fig. 33.) In diese Mitte des Saitenmessers bringt man die Saite, deren Dicke durch kleine numerirte Abtheilungen angedeutet wird, und zwar bis dahin, wo sie Widerstand gegen weiteres Einschieben äussert.

Es ist sehr zweckmässig, auch die Dicke der andern Saiten zu prüfen.

Die 4dräthigen G-Saiten sind dauerhafter als die 3drähtigen; sie sind zwar etwas rauh und daher zweckmässiger für den Orchester-, als für den Solospieler, da diesen selbst die unbedeutendste Rauhheit stört. Der Letztere bediene sich also der 3dräthigen.

Es giebt in Frankreich einige Fabriken, in denen man mit aller Thätigkeit dahin strebt, gute Saiten zu machen, und die zum Theil schon recht günstige Resultate geliefert haben.

Die G-Saite ist, da sie mit Drath übersponnen ist, vielen Mängeln unterworfen. Sie wird nach dem Durchmesser oder nach der Stärke des Striches entweder zu hart oder zu weich; es ist schwer den richtigen Grad der Stärke hervorzubringen, und da das Metall nur allzubald durch die Haare glatt wird, so hat man oft, auch mit Hülfe des besten Colophoniums Mühe, einen kräftigen Ton herauszuziehen.

Eine gute G-Seite (das ist eine solche die reine und gleiche Schwingungen macht) ist der Violine von besonderem Nutzen, da sie mit allen anderen Saiten in consonnirender Harmonie steht, den anderen Saiten mithin grössere Klangfähigkeit mittheilt, während eine schlechte oft das Instrument ganz lähmt. (Siehe den Artikel: Tonfarbe und Charakter der vier Saiten.)

Es ist sehr zu wünschen, dass man bei den besponnenen Saiten grössere Vollkommenheit erlangen möchte, da sie auf den Ton aller Instrumente so grossen Einfluss haben.

Sobald man eine Geige bezogen hat, bringe man den Steg, welcher dabei, besonders durch die Quinte, immer etwas von seinem Platze gerückt wird, wieder auf seine richtige Stelle.

Man hat für die Wirbel, welche sehr oft nachlassen, eine

Lorsque le jeu de l'éxécutant ou les épaisseurs du violon exigent une monture de cordes un peu forte, les chanterelles qui ont plus de diamètre que les autres sont à préférer; mais il faut se garantir de toute exagération à cet égard.

On ne saurait assigner ici une dimension positive aux 4 cordes du violon, cette dimension devant être à la fois proportionée au violon en général, à chaque violon en particulier et à chaque corde entr'elles, c'est aux physiciens à la déterminer; mais, jusqu'à ce qu'ils s'en soient occupés, l'artiste se laissera guider par la délicatesse de ses organes et par la finesse de son tact qui sont pour lui une espèce de géométrie naturelle.

Lors donc que l'on aura déterminé la grosseur qui convient à la chanterelle d'un violon de choix, il sera essentiel de ne jamais changer cette grosseur. A cet effet, on fera usage d'une *filière*, instrument de cuivre de 4 à 5 pouces de longueur, et quelquefois plus, ouvert par le milieu de sa largeur. (Voyez Planche III, Figure 33.)

On fait entrer dans le milieu de la filière la corde dont la grosseur se trouvera indiquée par le chiffre des petites divisions, au point même ou elle éprouve de la résistance pour être mise plus loin.

Il est également utile de fixer, par ce même moyen, la grosseur des autres cordes.

Les chanterelles à 4 fils offrent plus de chances de durée que celles à 3 fils; elles sont, peut-être, d'un meilleur usage pour les violons d'orchestre, mais elles sont un peu dures sous l'archet, et cette dureté occasionne un petit sifflement qui n'est guères entendu que par l'exécutant, mais qui suffit pour le préoccuper.

Les chanterelles à 3 fils sont préférables pour l'exécution des solos.

Il existe en France, plusieurs fabriques de cordes à boyaux; dans quelques unes de ces fabriques, on est parvenu à faire des chanterelles dont la résistance et la durée sont les principales qualités. On travaille chaque jour à leur amélioration, et l'on a déjà obtenu partiellement d'heureux résultats.

La 4^{me} corde, filée en laiton sur le boyau, est pour cette raison très sujette à des défectuosités inévitables. Selon le diamètre de la corde ou la force du trait elle devient ou trop dure ou trop molle. Le fil d'argent dont on se sert quelquefois et le fil de laiton lui même ont l'inconvénient de se polir promptement sous l'archet qui ne peut bientôt plus avoir de prise sur elle, malgré tout le mordant de la meilleure colophane.

Lorsque, par l'effet d'heureuses combinaisons, que nous ne saurions indiquer, une 4^{me} a des vibrations nettes et pures, elle donne beaucoup de sonorité aux autres cordes dont elle fait resonner toutes les consonnances, tandis qu'une mauvaise 4^{me} paralyse presqu'entièrement le violon. (Voyez l'article *Timbre* et *Caractère des 4 cordes.*)

Il est bien à désirer que l'on cherche à perfectionner les cordes filées qui ont, principalement sur le son de tous les instrumens à archet, une si grande influence.

Après avoir remis une corde, on ne doit pas négliger de replacer le chevalet d'aplomb, la corde remise, surtout la chanterelle, ne manquant jamais de le tirer un peu en avant.

Pour que les *chevilles* tournent facilement et sans se lâcher,

metallne Maschine erfunden, vermittelst derer man sicher und schnell stimmen kann. So vortheilhaft dies für Orchester ist, so wenig kann man es bei einer Violine anbringen, auf der man öffentlich ein Solo spielt, weil dieselbe durch die Metallmasse bedeutend schwerer in der Gegend des Halses wird, und die Vibration der Saiten sehr oft ein störendes Sausen an dieser Metallmasse hören lässt. Um bei dem Solospiel nur das Nützliche beizubehalten, bedient man sich zum Stimmen eines sehr einfachen Mittels; man zieht die Wirbel heraus, bestreicht sie mit Seife und bestreut sie mit Bleiweiss oder spanischem Weiss, dann bringt man sie wieder in die Oeffnungen und dreht sie so lange herum, bis sie bei dem Stimmen der Violine keinen Wiederstand mehr leisten.

Zur Zeit *Corelli's* war der Bogen ungefähr 2 Zoll kürzer als unsere heutigen, bogenförmig gespannt, mit hohem Frosch und das Ende spitz. (Siehe Tafel III, Figur 27.)

Man bediente sich später des Bogens mit weniger hohem Frosche und weniger kurz, wie solchen Pugnani gebraucht hat. (S. Taf. III, Fig. 28.)

Später änderte man seine Form noch mehr. (S. Taf. III, Fig. 29.)

Da die mannigfaltigen Streicharten eine grössere Biegsamkeit und mehr Kraft in der Spitze befördern, so hat man den Frosch niedriger gemacht, die Spitze mehr erhoben und die Stange mehr verlängert. (S. Taf. III, Fig. 30.)

Ein Bogen wie sich *Viotti* bediente. (S. Taf. III, Fig. 31.)

Unsere jetzigen Bogen haben fast dieselbe Form wie die vorigen, nur sind sie im Ganzen $27\frac{1}{2}$ Zoll lang. (S. Taf. III, Fig. 32.)

Natürlich haben die längeren Bogen auch mehr Haare. Die meisten sind aus Brasilien-Holz gemacht, das aber sehr sorgfältig ausgesucht werden muss, dann aber auch seine gerade Richtung behält.

Der Ruf des Herrn *Tourte*, der mit Recht in allen Ländern verbreitet ist, bestimmt uns, seine Bogen als Muster anzuführen.

Die besten Bogen sind die, welche in der Gesammtheit ihrer Eigenschaften ein solches Gleichgewicht halten, dass keine Eigenschaft die andere beherrscht, deren Schwere und Leichtigkeit, Festigkeit und Elasticität allen Ansprüchen des Mechanismus zugleich entspricht.

Die Haare haben einen sehr grossen Einfluss auf den Ton; man hat bemerkt, dass sie mit einer Menge knotenähnlicher oder rauher Theilchen bedeckt sind; es lehrt die Erfahrung, dass diese Rauheiten um so stärker sein müssen, je tiefer der Ton sein soll der von der zu streichenden Saite verlangt wird; daher bedient man sich stärkerer Haare für die Bratsche-, Cello- und Contra-Bass-Bogen.

Man vermehrt diese Rauheit durch das Streichen mit Colophonium; es ist dies eine harzige Substanz, die um so stärker wirkend sein muss, wenn die in Schwingung zu setzenden Saiten tiefere Töne hervorbringen sollen. Deshalb bedient man sich

on a imaginé d'y mettre un petit appareil de cuivre appelé *fixateur*, et employé avec succès dans quelques orchestres, cet appareil pourrait rendre le violon un peu pesant et diminuer le son d'un instrument destiné aux solos; le métal dont il est fait est d'ailleurs dans le cas d'occasionner un frôlement désagréable sur le manche du violon quand les cordes sont mises en vibration; ces inconvéniens se réduisent à très peu de chose dans les orchestres où les avantages au contraire s'y font sentir avec évidence. Mais, pour éviter les uns et pour conserver une partie des autres aux violons solos, on fait usage d'un procédé fort simple que voici: c'est de retirer les chevilles, de les enduire d'un peu de savon par dessus lequel on met du blanc de céruse ou du blanc d'espagne; on les replace dans les trous en les y faisant tourner plusieurs fois jusqu'à ce qu'elles n'offrent plus de résistance lorsque l'on accorde le violon.

Du temps de *Corelli*, l'archet, plus court de deux pouces environ, que ceux dont on se sert aujourd'hui, était tendu en arc, la hausse en était élévée, et le bout se terminait en pointe. (Voyez Planche III, Figure 27.)

On a ensuite fait usage d'archet un peu moins élevé de la hausse et moins court: voici le dessin d'un archet choisi par Pugnani et que nous avons sous les yeux: (V. Pl. III, Fig. 28.)

La forme en a été insensiblement modifiée à peu près de cette manière: (V. Pl. III, Fig. 29.)

La variété des coups d'archet rendant plus nécessaire une plus grande flexibilité et un peu plus de force de la pointe, on a baissé la hausse, élevé la pointe, et allongé un peu la baguette: (V. Pl. III, Fig. 30.)

Voici la forme et la dimension de l'archet dont *Viotti* se servait: (V. Pl. III, Fig. 31.)

L'archet dont on fait généralement usage aujourd'hui a la même forme que celui-ci, mais il a 27 pouces $\frac{1}{2}$ de longueur totale. (V. Pl. III, Fig. 32.)

Les archets, plus longs que ceux d'autrefois, sont aussi beaucoup plus garnis de crins. La plupart sont en bois de Brésil, bois qui conserve sa rectitude lorsque celui qui les façonne sait le choisir et le couper convenablement.

La réputation que Mr. *Tourte* s'est acquise dans tous les pays nous porte naturellement à citer ici le fini précieux et la bonté de ses archets comme devant servir de modèle.

Les meilleurs archets sont ceux qui dans l'ensemble de leurs qualités, ont un équilibre tel qu'aucune de ces qualités n'y domine particulièrement, et que la pesanteur et la légèreté, la fermeté et l'élasticité répondent également à toutes les exigeances du mécanisme.

Les *crins* ont une très grande influence sur le son; on a reconnu qu'ils étaient recouverts d'un grand nombre de nodosités ou de légères aspérités; l'expérience montre qu'il faut que ces aspérités soient d'autant plus fortes que la corde qu'il s'agit d'ébranler doit rendre un son plus grave; ainsi, on emploie des crins plus forts pour les altos, pour les basses et les contre-basses, que pour les violons.

On augmente le mordant de ces aspérités en les recouvrant de colophane, substance résineuse qui doit posséder une vertu d'autant plus énergique que les cordes qu'il s'agit de faire vibrer doivent rendre des sons plus graves: ainsi, pour l'archet de la

zu dem Contra-Bass-Bogen eines stärker eingreifenden Colophoniums als zu dem Violin-Bogen.

Sind die Haare etwas stark und nicht geglättet, so greifen sie die Saite leichter an als die feinen oder glatt zubereiteten. Ihre Breite ist 4 — 5 Linien; ist die Haarlegung nicht vollständig, so zerschneiden die Haare in kurzer Zeit die Saiten und der Ton verliert an Rundung.

Der Bogen darf weder zu sehr gespannt, noch zu schlaff sein, man muss daher den Grad der Spannung selbst bestimmen. Die Spitze erhöht die Spannung. Im Allgemeinen kann man annehmen, dass es für das Adagio vortheilhafter ist, wenn man die Haare etwas zurücklässt, während der mehr gespannte Bogen durch seine Elastizität gewisse Passagen im Allegro erleichtert.

Die Haare müssen sehr rein gehalten werden; sind sie durch vielen Gebrauch fett geworden, was besonders in der Gegend des Frosches geschieht, so reinige man sie mit einem reinen Stücke Leinwand, das man in Weingeist tauche. Man macht dabei gewöhnlich den Frosch vom Bogen los.

Das Colophonium (Geigenharz) ist ein Hauptmittel für die Vibration der Saite; ohne dasselbe haben die Haare gar keine Kraft, und sie würden die Saite fast tonlos lassen.

Man giebt dem Colophonium, wenn er gereinigt ist, noch andere Ingredienzen bei, damit die Saiten es besser annehmen. Streicht der Bogen nun nicht sogleich, so glauben Viele es gut zu machen, wenn sie mehr Colophonium anwenden, woraus aber der Nachtheil entsteht, dass die Saiten oft pfeifen und der Ton grell wird. Wenn die Hitze die fetten Theile schmelzt, so hört die Wirkung auf der Saite auf, und aus dem angreifendsten wird das unwirksamste Mittel.

Es ist sehr schwer Colophonium zu bereiten, das den Veränderungen der Temperatur nicht sehr unterworfen wäre, und wir wünschen, dass die Chemiker diese Aufgabe lösen möchten, und auch hierin die Wissenschaft der Kunst zur Seite stände. Wir sind so sehr überzeugt, dass man der erleuchteten Wissenschaft nicht entbehren kann, dass wir deren Hülfe zur Bestimmung des festen oder Grundtons angerufen, so wie wir sie mit Dank bei der Theorie der Flageolettöne angenommen haben. Wir überlassen uns der Hoffnung, dass sie uns über den Bau der Violine nach mathematischen Grundsätzen Belehrung geben werde, und werden uns noch oft an sie wenden, wenn es sich um Verbesserung im Mechanismus und der zum Bau der Instrumente erforderlichen Stoffe handelt. Die Wichtigkeit derselben erkennen die Künste und der Handel im vollen Maasse an.

„In den physikalisch-mathematischen Wissenschaften, zu de-
„nen doch die Musik gehört, müssen die Beweise zwar geome-
„trisch sein, jedoch physisch aus der erwiesenen Sache hervorge-
„hen. Nur so ergiebt sich aus der Verbindung des Calcüls mit
„der Physik, bei Wahrheiten welche auf Erfahrung und geometrische Beweise gegründet sind, die wahre Grundlage der Kunst.
„Die Geometrie allein würde sonst zwar erwiesene, jedoch nich

contrebasse, on emploie une colophane plus mordante que celle dont on fait usage pour le violon.

Lorsque les crins sont un peu forts et non polis, ils prennent mieux la corde que les crins finis ou qui sont devenus lisses par trop d'apprêt. La monture de crins doit avoir 4 à 5 lignes de largeur; si la mèche de cette monture n'est pas assez fournie, les crins coupent la corde en peu de temps, et le son a beaucoup moins de rondeur.

L'archet ne doit être, en général, ni trop tendu, ni trop détendu, c'est au tact qu'il appartient de trouver le point convenable: la chaleur fait tendre la baguette, et il faut se tenir en garde contre cet inconvénient. Il est à remarquer que l'on ménage plus facilement l'archet dans l'adagio lorsque le crin est un peu plus détendu qu'à l'ordinaire, et que l'on obtient au contraire plus d'élasticité de la baguette, l'orsqu'il est un peu plus tendu, pour de certains traits d'allegro qui exigent cette plus grande élasticité.

Les crins doivent être entretenus avec propréte: quand ils sont un peu graissés, ce qui arrive toujours, surtout près de la hausse, on les nettoie avec de l'esprit de vin dans lequel on trempe un linge blanc dont on les frotte jusqu'à ce qu'ils soient nets. Cette opération se fait en ôtant la hausse de la mortaise, mais sans qu'il soit nécessaire de séparer les crins de la hausse.

La *colophane*, résine dont on frotte les crins, est le principe qui détermine la corde à vibrer: privés du secours de cette résine les crins n'auraient qu'une très faible action sur la corde qui resterait sans voix.

En épurant la résine, on y ajoute quelques ingrédiens qui lui donnent plus au moins de prise sur la corde; si elle ne mord point assez, on croit y remédier en mettant davantage aux crins, mais ce moyen n'aboutit qu'à faire siffler les cordes, et si l'on se sert de colophane trop mordante, cettte rudesse les fait crier. Lorsque la chaleur en fait fondre les parties grasses, elle cesse alors de prendre sur la corde, et, par l'effet de cette décomposition, la plus mordante devient ainsi celle qui agit le moins.

Il est donc très difficile de faire de la colophane dont la qualité ne soit point altérée par les divers changemens de température, et il est à désirer que les chimistes veuillent bien s'en occuper. C'est à la science à venir encore ici au secours de l'art; nous sommes tellement persuadés que l'on ne peut se passer de ses lumières et de sa rectitude, que nous avons invoqué ce secours pour le *son fixe*, que nous l'avons reçu avec reconnaissance pour la *théorie des sons harmoniques*, que nous l'espérons pour la *mathématique du violon*, et que nous le solliciterons toujours pour tout ce qui peut tendre aux *progrès du mécanisme*, et à *l'amélioration des matériaux* nécessaires à l'emploi et à la fabrication des instrumens, amélioration et perfectionnement dont les arts et le commerce connaissent toute l'importance et tout le prix.

„Dans les sciences physico-mathématiques telles que la mu-
„sique, les démonstrations doivent bien être géométriques, mais
„déduites physiquement de la chose démontrée. C'est alors seule-
„ment que l'union du calcul à la physique fournit, dans les vé-
„rités établies sur l'expérience et démontrées géométriquement,
„les vrais principes de l'art. Autrement la géometrie seule don-
„nera des théorèmes certains, mais sans usage dans la pratique;

„praktisch anwendbare Lehrsätze aufstellen; die Physik dagegen „nur einzelne und getrennte Thatsachen, die ohne Verbindung un„ter einander wären, und kein allgemein gültiges Gesetz abge„ben könnten." (J. J. Rousseau, Dict. de musique, art. Système.)

Das Stimmen der Violine.

Auf das Stimmen der Violine muss der Schüler sein Hauptaugenmerk richten. Sobald dieser im Stande ist den Bogen auf die Saite zu setzen, muss dies so geschehen, wie es in den Vorübungen gezeigt ist, um auf den 4 leeren in den Quinten E, A, D, G gestimmten Saiten zu spielen. Die erste Uebung seines Gehörs muss an diese Noten gebunden werden, welche als Grundlage seiner Uebungen wegen der untereinander stattfindenden reinen Stimmung zu betrachten sind.

Da ein Anfänger jedoch der Kraft und gewisser Vortheile, die man beim Stimmen hat, entbehrt, so wird man damit beginnen müssen, ihn bei Angabe der Quinten jeden Ton nennen zu lassen, welcher zu hoch oder zu tief ist.

Seine erste Uebung ist also bloss ein Aufruf an seine natürlichen Anlagen, an seinen Gehörsinn, der ja über die Bewegungen seiner Finger zu entscheiden hat.

Sobald der Lehrer glaubt, dass der Schüler genügende Kraft und Gehör habe, um die Violine selbst zu stimmen, lasse er ihn einige Tage hindurch diese Uebung ausschliesslich machen, bis er dahin kommt, leise und richtig zu stimmen, so dass das Ohr der Anderen nicht nur nicht beleidigt, sondern sogar diese Uebung durch die Regelmässigkeit für das Gehör angenehm werde. (S. unten.)

Nur zu oft ist diese Hauptsache: reine Stimmen der Instrumente, bei Vereinen vernachlässigt; es ist Sache des ersten Violinspielers, des natürlichen Anführers der Concerte hierauf streng Acht zu haben, und der wahre Künstler wird gewiss sorgfältig und gewissenhaft folgen.

Die Art zu stimmen.

Man stimme die Violine in reinen Quinten, so leise, genau und rasch als möglich.

Moderato.



Wenn es nöthig ist sich von der Reinheit der Quinten nochmals zu überzeugen, so muss es regelmässig und schnell geschehen, und man bemüht sich diese Quinten durch äusserste Zartheit und grösste Reinheit des Tones für das Ohr angenehm zu machen, wie gross auch die Leichtigkeit sein mag, mit der man die Saiten streicht.

Es genügt zwei Mal jede der drei Quinten anzustreichen, wenn man dies Verfahren inne hat, und die Wirbel sich leicht drehen.

Die sich selbst überlassenen und durch Pausen getrennten Saiten lassen ein richtiges Urtheil über ihre reine Stimmung zu, während wenn man stark spielt sie sich biegen, und den reinen Ton nicht angeben; wenn man den Bogen auf den Saiten liegen

„la physique, donnera des faits particuliers, mais isolés, sans „liaisons entr'eux et sans aucune loi générale." (J. J. Rousseau, Dict. de musique, art. Système.)

Accord du Violon.

L'accord du violon est la première chose sur laquelle on doit fixer l'attention de l'élève. Dès qu'il sera en état de mettre l'archet sur la corde, ce sera, comme on le voit dans les études préliminaires, pour jouer sur les 4 cordes à vide montées en quintes: *mi*, *la*, *ré*, *sol*. Le premier exercice de ses facultés auditives doit donc être dirigé sur ces notes qui seront l'objet de sa 1e leçon, et qui deviendront la base de son travail par leur justesse entr'elles.

Cependant, un commençant ne peut accorder le violon lui même, ce soin demande une certaine force et quelques moyens acquis; mais on lui donnera à juger la justesse des quintes en lui faisant dire qu'elle est la note qui lui semble trop haute ou trop basse.

Son premier exercice ne sera donc qu'un appel à son organisation, au sens de l'ouie qui sera bientôt l'arbitre de tous les mouvemens de ses doigts.

Le maître décidera le moment où l'élève devra faire de *l'accord du violon* une étude particulière par lui même, et il lui fera suivre cette étude, à l'exclusion de tout autre, pendant quelques jours, jusqu'à ce qu'il sache se mettre d'accord avec la plus grande promptitude, de manière à ce qu'on l'entende à peine, et toutefois avec une régularité qui soit agréable à l'oreille, comme on le verra plus bas.

Quel que soit l'instrument dont on joue, *l'accord* est le point de départ de la justesse sans laquelle tout est mauvais, ce point essentiel est malheureusement trop négligé dans les réunions; c'est au premier violon, chef naturel des concerts, à établir à cet égard une bonne discipline, c'est au véritable artiste à la suivre avec le soin le plus scrupuleux.

Manière de s'accorder.

On doit *accorder* le violon en quintes justes, avec le plus grand soin, très légèrement pour être à peine entendu, et dans le moins de temps possible; ce que l'on fera en s'y prenant de cette manière:

Quand il est nécessaire de recommencer pour s'assurer de la justesse des quintes il faut y mettre de la régularité et de la promptitude et chercher à rendre ces quintes agréables par une extrême délicatesse, et par une grande pureté de son, quelle que soit la légéreté avec laquelle on effleure les cordes.

Il doit suffire de faire deux fois chacune des 3 quintes lorsque l'on a pris l'habitude de ce procédé et que les chevilles du violon tournent sans peine.

Les cordes étant ainsi livrées à elles mêmes, et les quintes, séparées par un silence, on juge mieux de la justesse, tandis qu'en jouant un peu fort, elles plient et ne donnent pas le ton juste, et qu'en laissant l'archet sur les cordes, leurs vibrations

lässt, so erlauben die vermehrten und fortdauernden Schwingungen nicht die Reinheit ganz genau zu prüfen, während der kleinste Fehler, selbst in der Entfernung, bemerkbar wird, wenn die Saiten mit dem Bogen nur oberhin berührt werden.

Lebhafte und häufig wiederholte Quinten würden auf andere Weise ebenso unerträglich sein, als langsam und mit vollem Ton gespielte. Ist es nothwendig einen langen Strich zu führen, damit die Saiten Colophonium annehmen, und man sich vorbereitet in einem grossen Saale zu spielen, warum sollte man sich nicht bemühen dieser Quintenfolge Reiz zu geben, die an sich schon einzeln durch ihre vollkommene Consonanz dem Ohre angenehm sind?

Hierzu genügte es diesen Quinten noch die kleinen Noten beizufügen, die in folgender Art die Tonalität bestimmten:

p. Cres. *ff*. Dimi. Lentement.



Das Stimmen verlangt die grösste Sorgfalt und Rücksicht auf den Zuhörer, welchen nichts unangenehmer berührt, als das fortwährende Hören der Quintenfolgen und eines nachlässigen Kratzens beim Stimmen. Sowohl vor dem Anfangen als nach dem Ende eines Stückes bedarf der Hörer der Ruhe und Stille, um sich vorzubereiten für das was er hören wird, und um nachzuempfinden was er gehört hat.

Je mehr man sich gewöhnt, lange Zeit für das Stimmen zu brauchen, desto weniger sicher wird das Ohr, und desto unerträglicher ein solcher Spieler seiner Umgebung. Es ist wohl zu bemerken, dass die grösste Feinheit des Gehörs und seine besondere Empfänglichkeit nicht nur kein Fehler, sondern eine köstliche Eigenschaft ist, die sehr gepflegt werden muss. Da man leider die Ohren nicht wie die Augen schliessen kann, so muss um so mehr Alles vermieden werden was sie beleidigen, und endlich desorganisiren kann.

Im Orchester muss der erste Violinspieler für die reine Stimmung sorgen; er lasse nach einer richtigen Stimmgabel zuerst die Oboe und dann die anderen Blas-Instrumente stimmen. Darauf gebe er den Saiten-Instrumenten das *a* an; diese müssen, sobald sie dieses *a* richtig gestimmt haben, sich zurückziehen, und leise die andern Saiten darnach stimmen. Derjenige der den Ton *a* angiebt, halte ihn wie eine Orgelpfeife aus; die Uebrigen mögen ihn nur leise anschlagen, da sie, wie vorher bemerkt worden, auf diese Weise die kleinen Differenzen leichter wahrnehmen werden. Stimmt man aber nach dem Clavier oder nach einem Instrumente das den Ton nur anschlägt, so muss man auf der Violine den Ton aushalten, um durch den Contrast die Reinheit zu erkennen.

Prüfung.

Ist die Violine genau gestimmt, so examinire man aufmerksam ob man sich nach allen Regeln hält.

plus multipliées et continuelles ne permettent pas d'apprécier aussi bien la justesse dont le moindre petit défaut se fait au contraire sentir, *même de loin*, lorsqu'on les touche à peine.

Les quintes, répétées vivement et fréquemment, par préoccupation ou par habitude, deviendraient, dans un autre genre, aussi insupportables que lorsqu'elles sont faites lentement et à plein son; elles empêcheraient de retirer, du moyen que nous indiquons, tout l'avantage qu'y trouveront les personnes bien organisées qui ne veulent point changer en souffrance le plaisir qu'elles cherchent dans l'harmonie.

Mais lorsqu'il est nécessaire d'étendre l'archet sur les cordes afin d'y faire prendre la colophane, et de se préparer à jouer dans un vaste local, pourquoi ne chercherait-on pas à donner du charme à cette succession de quintes dont la consonnance parfaite, prise isolément, ne laisse pas de flatter l'oreille? Il suffirait d'ajouter à ces quintes 3 petites notes qui determineraient leur tonalité de cette manière:

On ne saurait trop tôt prendre l'habitude de *s'accorder* de la manière indiquée plus haut, pour éviter de devenir le fléau des auditeurs, pour ne pas détruire l'effet de la musique par ces quintes répétées qui viennent fatiguer l'oreille précisement quand elle a besoin de repos. Ce repos lui est nécessaire avant la musique, parce que les sens ont besoin de calme pour recevoir des impressions agréables; il est nécessaire après, pour que l'âme puisse rester sur ces impressions et jouir du bien-être qu'elles lui procurent. Qu'on y fasse attention, plus on fait de bruit en s'accordant, plus il faut de temps pour pouvoir juger de la justesse, et moins on se trouve définitivement d'accord. Il est enfin à remarquer que l'excessive délicatesse de l'oreille, sa grande susceptibilité, bien loin d'être un défaut, est ici une qualité précieuse que l'on doit chercher à conserver; or, comme on ne peut malheureusement fermer les oreilles, ainsi que l'on ferme les yeux, il faut d'autant plus éviter tout ce qui peut les offenser et ce qui finirait par les désorganiser.

Le chef d'orchestre doit prendre le *la* sur un *diapason* déterminé (voyez Diapason), et faire *accorder* au ton de ce diapason: d'abord le hautbois, et sur celui-ci tous les autres instrumens à vent. Puis il en vient aux instrumens à corde qui doivent *s'accorder* sur lui, l'un après l'autre, et se retirer de suite à part pour achever de *s'accorder* sans qu'on les entende. Le lieu où l'on s'accorde sera toujours éloigné du public. Celui qui donne le ton soutient le *la* comme le fait un tuyau d'orgue; celui qui le prend fait tinter doucement la note; au moyen de ce tintement il sentira mieux les différences qui conduisent à rencontrer l'unisson. Mais si l'on *s'accorde* sur le *piano*, ou sur quelqu'un qui emploie le tintement au lieu du son soutenu, on doit alors soutenir le son pour se trouver en contraste et pour parvenir ainsi à prendre le ton plus facilement.

Examen.

Le violon ayant été mis d'accord avec le plus grand soin, il faut examiner attentivement si l'on tient conformément aux règles prescrites:

Man examinire: 1. Die Füsse. 2. Den Körper. 3. Die Violine. 4. Den Bogen. 5. Die Arme und Ellbogen. 6. Die Hände und Finger. 7. Den Kopf. 8. Alles zusammen ohne Steifheit.

Reinheit, Taktfestigkeit und Nettigkeit.

Reinheit, Taktfestigkeit und Nettigkeit sind die Basis aller guten Ausführung.

1. Reinheit oder genaue Eintheilung der Intervalle ist, nach dem in Europa allgemein angenommenen Musik-Systeme die erste Hauptbedingung.

2. Die zweite ist der Takt oder die genaue Zeiteintheilung, die Beobachtung des Werthes oder des Zeichens einer jeden Note in seiner vorgeschriebenen Bewegung.

3. Die dritte ist die Nettigkeit, die darin besteht, alle Noten rein, in gehörigem Verhältnisse zu einander und ohne die mindeste Unentschiedenheit und Zweideutigkeit zu articuliren.

Da die Musik eine geordnete Zusammenfügung von Tönen ist, so müssen diese Töne in einem bestimmten Verhältnisse zu einander stehen, und hierin besteht das Wesen der Reinheit. Da die Musik, mit Ausnahme von Recitativen und einigen Gebirgsliedern, dem Gesetze der Zeiteintheilung streng unterliegt, so muss auch die Regelmässigkeit, welche jedes Musikstück characterisirt, durch genaue Anwendung des Zeitmaasses (Taktes) beobachtet werden. Wenn man die obigen beiden Eigenschaften auch im höchsten Grade besitzt, dagegen des richtigen Vortrags entbehrt, so würde die Reinheit und Taktfestigkeit fast vergeblich sein, wenn nicht Deutlichkeit (netteté) damit verbunden wäre; denn sie enthüllt erst jene Eigenschaften.

Nach diesen 3 Haupterfordernissen sorge man dafür:

1. Die Musik deutlich zu sehen und alle Zeichen mit Bedacht zu lesen, um ihnen richtig folgen zu können.

2. Sich selbst beurtheilen zu lernen; natürlich kann man hier sein Richter nur in Bezug auf Einzelnheiten, und wie man etwas gut oder besser machen müsse u. s. w. werden, da es dem Hörer zusteht, der eigentliche Richter zu sein. Der Spieler muss allerdings sich selbst kennen lernen, aber er kann doch nicht Richter in seiner eigenen Sache sein! es genügt nicht dass der Spieler mit sich selbst zufrieden sei, was sehr häufig der Fall ist, sondern er muss die Kenner befriedigen, ein nur durch grosse Anstrengungen zu erwerbendes Verdienst!

3. Jede Schwierigkeit einzeln genau zu zergliedern, bei dem Vorhergehenden wieder anzufangen um es mit dieser und dem Nachfolgenden in Verbindung zu bringen.

4. Jeden Tag wenigstens eine Stunde für die Skalen und andere Elementar-Uebungen zu verwenden.

5. Vom Blatte zu lesen, und zwar geschieht dies auf zweierlei Art:

1) indem man bei jeder Schwierigkeit oder besonderem Fingersatze anhält, und sich bemüht, ihn richtig zu nehmen, indem man alle Zeichen genau beobachtet und alle Fehler verbessert;

2) indem man ohne Berücksichtigung dieser Dinge immer weiter spielt, und bloss die Augen, den Takt und das rasche Auffassen üben will, unbekümmert ob alle Noten rein sind, ja

1° Les pieds. 2° Le corps. 3° Le violon. 4° L'archet. 5° Les bras et les coudes. 6° Les mains et les doigts. 7° La tête. 8° L'ensemble sans raideur.

Justesse, Mesure, Netteté.

La *justesse*, la *mesure* et la *netteté* sont la base de toute bonne exécution.

La 1e chose à considérer dans la musique, c'est la *justesse*, ou la division exacte des intervalles, conforme au système musicale généralement adopté en Europe et tel que l'approuve une organisation cultivée.

La 2de est la *mesure*, ou la division exacte des temps, l'observation de chaque valeur de note ou de chaque signe, dans un mouvement donné.

La 3eme est la *netteté*, qui consiste dans la manière d'articuler toutes les notes avec une pureté de son, une proportion, un équilibre dans le mécanisme tels qu'il n'y ait jamais dans l'exécution la moindre équivoque ou la moindre confusion.

En effet, la musique étant une combinaison de sons, il faut que chacun de ces sons soit en rapport positif avec un autre; c'est ce qui constitue la *justesse*. La musique étant toute mésurée, à l'exception des récitatifs et de quelques airs de montagnes, on doit lui donner la régularité qui caractérise chacun de ses morceaux en suivant exactement la *mesure*. Enfin, posséderait-on au plus haut degré les deux qualités précédentes, si l'on n'avait la faculté de tout bien articuler pour tout faire comprendre, les avantages de la *justesse* et de la *mesure* seraient presque nuls sans la *netteté* qui les met à découvert, qui fait entendre la note *pure* et devient ainsi un des principes de la pureté du son. Quand on s'est assuré, autant qu'il est possible, de ces trois choses élémentaires, travaillées d'abord séparément dans le morceau qui se trouve à l'étude, il faut: 1° s'attacher a *bien voir* la musique, à lire avec réflexion tous les signes afin de les suivre selon leur véritable sens. 2° Apprendre à se juger; savoir quand et pour quelle cause il arrive de mal faire; chercher comment on doit s'y prendre pour faire bien ou faire mieux. On ne veut parler ici que des détails sur lesquels on peut être son propre juge; quant à l'ensemble du talent, l'artiste doit le laisser juger par les autres; il faut à la vérité qu'il apprenne à se connaitre, mais comment pourrait-il prononcer dans sa propre cause! en pareil cas, le jugement ne peut être que conditionnel, car il ne suffit pas d'être satisfait de soi, chose assez commune, il faut aller au but et satisfaire aussi les connaisseurs, avantage bien rare! 3° Détailler chaque difficulté, une à une; reprendre ensuite d'un peu plus haut pour l'enchaîner avec ce qui la précède et ce qui la suit. 4° Donner au moins une heure chaque jour à la pratique de toutes les difficultés élémentaires sur les gammes dans tous les tons, en suivant la *formule*. 5° Déchiffrer souvent, mais de deux manières différentes:

1° en s'arrêtant à chaque difficulté pour en trouver le doigter, pour rendre exactement le vrai sens de chaque indication ou de chaque signe, pour corriger tout ce qui est défectueux; 2° en ne s'arrêtant jamais, quelque faute que l'on fasse, et ne cherchant qu'à donner ainsi de la vivacité aux yeux, à faire marcher le morceau, à saisir vivement, à se retrouver avec intelligence, et à suivre la mesure en fixant

ob man sie überhaupt alle spielt. — Diese Art ist die einzige, durch die man gut vom Blatte lesen lernt, und es gewährt vielen Vortheil, wenn man sich dabei von Jemandem begleiten lässt, der nöthigenfalls das Eilen verhindert.

6. Wie man am besten die Schwierigkeiten überwinden lernt, zeigt der Artikel: „Die Art zu üben." Indem man nun die Mittel, deren man sich früher bediente, mit den jetzt dargebotenen vergleicht, werden die Letzteren desto fasslicher sein, weil die richtige Einsicht der Vorschrift bereits vorausgegangen war.

Vom Zeitmaasse. (Takt.)

Die Wirkung des Taktes ist dann am fühlbarsten, wenn er ohne besondere mechanische Hülfe angegeben wird. Alles was die äusserlichen Mittel zu bemerkbar macht, schadet und vernichtet den Zauber.

Nur der Lehrer und Orchester-Direktor müssen den Takt angeben; der Erste um den Schüler, wenn er fehlt, darin zu erhalten, der Letztere um der ganzen Masse aplomb zu geben, doch vermeide er das laute Anschlagen, wie überhaupt alle Geberden. Ein einziger Wink muss genügen das Orchester in den Takt zu bringen, wenn es schwankt. —

Wer da glaubt, dass er sich nütze wenn er mit dem Fusse oder sonst wie sich selbst den Takt beim Spielen angiebt, der irrt; das Spiel verliert dabei nur an Leichtigkeit und wird nicht selten steif. Man gebe sich den Takt nur in Gedanken an, und zwar bei mässigem Tempo jedes Viertel. Bei sehr raschem dagegen genügt es, den ersten Anschlag eines jeden Taktes zu fühlen.

Bei langsamen Tempo zähle man in Achteln und trage dies auf die übrigen Notenwerthe über, d. h. dass ein Schlag als auf eine Achtelnote, zwei als auf eine Viertelnote, drei als auf eine Viertelnote mit Punkt und vier als auf eine halbe Note fallend gedacht werden u. s. w., wobei man nur die Noten und deren Bezeichnungen zu bemerken braucht, ohne dass man nöthig hat acht Achtel bei dem vier Vierteltakt und sechs Achtel bei dem drei Vierteltakt zu zählen.

Hat man sich an diese Weise innerlich zu zählen gewöhnt, so wird man selbst bei den verwickeltsten Takteintheilungen nicht in Verlegenheit kommen.

Die Art den Takt zu markiren.

Es giebt jedoch Fälle wo der Componist ein besonderes Markiren einzelner Takttheile vorgeschrieben hat, wie in folgendem Beispiel; und dies geschieht mittelst eines leisen Druckes mit dem Bogen *). (Siehe Seite 276 A.)

Das Metronom. (Der Taktmesser.)

Das Metronom dient dazu die von dem Autor bezeichnete Bewegung zu verwirklichen, und den Spieler in den Stand zu setzen, das Stück genau nach dem Willen des Componisten zu spielen.

*) Es heisst hier „leichter Druck des Bogens" (légère saccade) damit das gebrauchte Zeichen > nicht missverstanden und so Uebertreibung vermieden werde. Es soll nur den Rhythmus des Tonstückes fühlbar machen.

son attention sur chaque 1er temps, dut-on se borner à ne faire que la note qui le frappe. Cette seconde manière est la seule qui puisse rendre lecteur; elle sera pratiquée avec plus de succès si l'on déchiffre avec un accompagnateur qui puisse, par son aplomb, servir en même temps de guide.

6° Chercher comment on peut venir à bout de surmonter une difficulté; après avoir essayé par divers moyens, on aura recours à la table des matières par ordre alphabétique pour trouver l'article qui traite de l'objet du travail; comparant alors les moyens dont on s'est servi avec ceux qui sont offerts, ces derniers seront d'autant mieux saisis que l'intelligence aura été au devant du précepte.

Mesure.

La *mesure* ne contribue jamais plus à l'effet que lorsque le ressort qui lui donne l'impulsion est inaperçu. Tout ce qui met trop en évidence le mécanisme, nuit à l'illusion et détruit l'enchantement.

Le professeur et le chef d'orchestre doivent seuls battre la mesure, l'un pour la rappeler de temps en temps à l'élève qui vient à la négliger, l'autre pour donner l'aplomb aux masses qu'il dirige. Ce dernier la marquera sans bruit, le geste doit suffire, et si l'orchestre chancèle, un seul coup, frappé à propos devra suffire de même pour rétablir l'aplomb. Quant à celui qui bat la mesure pour son propre compte, il se trompe en croyant ainsi la régler, tandis que, sans s'en appercevoir, il presse ou rallentit le mouvement. Il est donc indispensable de s'habituer à battre la mesure mentalement. Si peu que l'on fasse de mouvement pour la marquer avec le pied ou le violon le jeu se raidit et perd la facilité qui en est un des principaux agrémens.

Pour aller en mesure dans les mouvemens modérés: 1° il faut sentir mentalement la pulsation de chaque temps; 2° dans les mouvemens très vifs, il faut sentir simplement une pulsation à chaque mesure, et conserver, dans les divers mouvemens, le sentiment des pulsations, pendant toute la durée du morceau; 3° *dans les mouvemens lents* il faut prendre la croche pour diviseur, compter mentalement cette croche sur chaque valeur de notes, c'est-à-dire, sentir *une* pulsation sur une croche, *deux* sur une noire, *trois* sur une noire pointée, *quatre* sur une blanche &, n'ayant ainsi égard qu'à chaque note ou à chaque signe, sans s'embarrasser de compter jusqu'à 8 croches pour les morceaux à 4 temps ou jusqu'à 6 pour ceux à 3 temps. Quand on se sera rendu ce moyen familier, on ne pourra plus guères se tromper, même en déchiffrant les valeurs les plus compliquées.

Manière de marquer la mesure.

Si l'on doit, hormis les deux cas dont nous venons de parler, s'abstenir de battre la *mesure*, il est des morceaux où l'auteur a voulu qu'on la fit sentir et qu'on en marquât les temps avec l'archet par une légère saccade *) en voici des exemples:

Vide pag. 276 A.

Métronome.

Admirable instrument, horloge de la musique, chronomètre

*) On dit: une légère saccade afin d'éviter que ce signe > soit mal saisi et ne mène à l'exagération; il indique ici une intention et le sentiment du rhythme que l'on doit donner au morceau.

Es versteht sich von selbst, dass hier nicht von einem pedantischen Folgen des Metronoms die Rede ist, und dass das Gefühl gefesselt werden soll; die genaue Angabe des Zeitmaasses schützt jedoch vor manchem Irrthum, und auch in dieser Rücksicht ist das Metronom von grossem Nutzen.

Gebrauch des Metronoms. (Taktmessers.)

Es ist die Bestimmuug des Metronoms der musikalischen Ausführung einen bestimmten Charakter zu geben und ihn zu erhalten, da die Bezeichuung durch Wörter immer etwas Unbestimmtes haben wird. Jedoch muss man die Bewegung, welche durch diesen oder jenen Grad des Metronom angedeutet wird, nur als den Ausgangspunkt betrachten, welcher den Charakter des Musikstückes bestimmt und für den Grad der Bewegung entscheidend ist, keinesweges aber als ein Zeichen, dass in dieser Bewegung streng verharrt werden müsse. Die Gesammtheit des Spiels soll sich dieser mathemathischen Regelmässigkeit wohl nähern, jedoch nicht streng sich ihr unterwerfen. Das Herz, dessen Bewegungen selbst in seiner Beständigkeit so verschieden sind, steht in Widerspruch mit Gefühllosigkeit; das Aplomb im Spiel, eine Folge des Willens und der Gemüthsbewegung, frei wie diese sogar in der Beschränkung, darf nicht von einem äusserlichen Gegenstande abhängig sein, der den Gang hemmen, eine Steifheit, überhaupt einen Charakter von Zwang herbeiführen würde, welcher unverträglich mit dem Princip sein würde.

Man bediene sich also des Metronoms nur um den durch den Componisten beabsichtigten Impuls kennen zu lernen.

Mit Nutzen kann man den Metronom anwenden, um die grösste Sicherheit und Regelmässigkeit im Vortrage zu erlangen, indem man Anfangs langsam, darauf in der gesteigerter Bewegung des Metronoms spielt; man folge den Schlägen desselben während des ganzen Musikstückes (dessen Ausdruck nämlich die gleiche Bewegung gestattet), und wiederhole darauf das Musikstück ohne Metronom.

Von den Mitteln das Ueben zu erleichtern.

Man übe jene Stücke im Stehen die man in Conzerten stehend, und jene sitzend die man bei weniger zahlreichen Versammlung im Sitzen spielt. Jede dieser beiden Stellungen erfordert eine besondere Angewöhnung.

Der Bogen ist freier wenn man steht, auch pflegt man Solos immer stehend zu spielen, weil diese die Entwickelung aller Mittel erfordern. Im Sitzen ist man mehr gehindert, und es ist besonders wichtig bei Quartetten einen etwa 5 — 6 Zoll höheren Stuhl *) als gewöhnlich zu nehmen; der Bogen gewinnt dabei, besonders für Doppelgriffe, an Freiheit. Auch vermindert ein kleiner Fussschemmel, vornehmlich den Orchester-Spielern, die Anstrengung, besonders wenn der linke Fuss höher als der rechte steht. (Siehe Tafel I, Fig. 6, 7.)

Das untere Ende des Pultes auf dem die Noten liegen, muss in der Höhe der Herzgrube sein, man möge sitzend oder stehend

*) Etwa 21 bis 22 Zoll hoch, vom Fussboden aus gerechnet. (Siehe Taf. I, Fig. 6.)

perfectionné qui, en fixant à jamais le mouvement donné par l'impulsion du génie, en fait entendre les divisions avec une égalité parfaite tenant à une des grandes lois de la nature! régulateur sublime, soumis toutefois à l'intelligence et au sentiment qui savent le suivre ou s'en écarter à propos!

Emploi du métrome.

Le *métronome*, est destiné à donner à l'exécution un caractère positif qu'elle ne pouvait avoir, ou du moins conserver, dans le vague des mouvemens indiqués par des mots qui n'étaient plus en rapport avec elle. Cependant on ne doit considérer le mouvement, marqué à tel degré du métronome, que comme le point de départ qui détermine le caractère et décide l'impulsion à donner au morceau, mais non comme un signe de l'obligation où l'on serait de continuer ce mouvement avec une rigueur absolue. L'aplomb doit approcher de cette régularité mathématique, mais il ne doit pas l'égaler. Le coeur, dont les mouvemens sont si variés même dans leur constance, ne saurait être en harmonie avec l'insensibilité; l'aplomb, cet effet de la volonté et du mouvement de l'âme, libre comme elle dans sa captivité, ne peut dépendre d'un objet matériel qui donnerait à sa marche une contrainte, une raideur inflexible et, pour ainsi dire, un caractère de fatalité incompatible avec son principe.

On ne se servira donc, en général, du métronome que pour connaître la première impulsion donnée par l'auteur.

Mais on pourra l'employer avec utilité pour donner au jeu le plus d'aplomb et de régularité possible dans les traits, en les détaillant d'abord lentement, et les faisant ensuite dans un mouvement accéléré du métronome; on suivra ses battemens pendant tout un morceau dont l'expression permet jusqu'au bout l'égalité de mouvement; et l'on jouera immédiatement après le même morceau sans métronome.

Moyens de faciliter le travail.

Travailler debout les études et les morceaux qui se jouent ordinairement debout dans les concerts. Travailler assis ceux que l'on joue assis dans les réunions moins nombreuses. Ces deux positions différentes exigent de l'habitude pour chacune d'elles.

Le mouvement de l'archet est plus libre quand on est debout; aussi est-ce debout que l'on a coutume de jouer les solos qui demandent le développement de tous les moyens dans un grand local. Mais la position de celui qui joue assis, comme l'exige l'intimité du quatuor, est très gênante et défavorable, si l'on n'a soin de remédier à ces inconvéniens en ayant un siège plus élevé, de 5 à 6 pouces, que ceux dont on se sert ordinairement *), on en sentira aussitôt l'avantage pour les mouvemens du bras droit qui sont libres alors, tandis qu'ils sont fort gênés surtout dans les doubles croches, lorsque l'on est assis bas. Un marche-pied (de très peu d'élévation) devient nécessaire avec un siège élevé: les violons d'orchestre, dont la fatigue est très souvent excessive, trouveront un grand soulagement à se servir d'un marche-pied beaucoup plus haut pour le pied gauche que pour le pied droit. (Voyez Pl. I, Fig. 6 et 7.)

Le bas du pupitre, sur lequel la musique est posée, doi être à la hauteur du creux de l'estomach, soit que l'on joue assis

*) Environ de 21 à 22 pouces d'élévation, depuis le plancher. (Voy. Pl. I, Fig. 6.)

spielen und das Pult muss, wenn man steht, etwa 18 Zoll vom Spieler entfernt stehen. Dies sind anerkannte Regeln, dass der Spieler den Kopf weder zu heben, noch zu senken braucht, und eine schöne Stellung behalten kann.

Quartett-Pulte die auf einem Tische von $3\frac{1}{2}$ Fuss Länge und ungefähr 2 Fuss, 4 Zoll Höhe stehen, sind für die Spielenden in so fern sehr zweckmässig, als sie sich auf diese Weise gegenseitig deutlich hören und so manches ins Ohr flüstern können, was bei dieser Gattung von Musik höchst wichtig ist. (S. Taf. I, Fig. 8.)

Um eine schlechte Richtung des Bogens beim Sitzen zu vermeiden, weil man dabei den Hals der Violine ein wenig zu senken genöthigt wird, lese man den vierten Artikel von den Principien des Mechanismus recht genau nach.

Von der beim öffentlichen Auftreten nöthigen Vorbereitung.

Die beste Vorbereitung um öffentlich zu spielen sind die vorangegangenen gründlichen Studien, denn nur jahrelanger Fleiss befähigt den Künstler hierzu, keineswegs momentanes Bemühen.

Nächstdem achte man darauf:

1) Violine und Bogen genau zu untersuchen. Die Violine muss einige Tage zuvor gut bezogen werden, damit man der Saiten gewiss sei. Die Bogenhaare dürfen weder abgenützt noch ganz neu sein. Für den letzteren Fall genügt es einige Stunden zu spielen, um den Haaren die Rauheit zu benehmen.

2) Vor dem Auftreten ziemlich lange zu spielen, damit die Finger geschmeidig und die rechte Hand den Bogen in der Gewalt habe, am besten ist es in einem weniger sonoren Locale zu üben.

3) Mehreremale hinter einander mit grösster Aufmerksamkeit das, was man vortragen will, zu spielen. Es ist noihwendig, dass der Spieler seine Gedanken gesammelt habe, und sich von der vorzutragenden Composition innig durchdringen lasse.

4) Es ist gut wenn der Solospieler einige Zeit vor dem Auftreten im Orchester mitspielt, um sich und sein Instrument an die Temperatur des Saales zu gewöhnen. Ohne diese Vorsicht wirkt die Wärme auf beide sehr nachtheilig.

5) Dem Orchester einen gewissen Schwung zu geben, indem man selbst das Tutti mitspielt. Man höre einige Takte vor dem Schlusse desselben auf.

6) Nur dann auswendig zu spielen, wenn man ganz sicher und gewohnt ist vor dem Publikum aufzutreten.

Es ist allerdings schön auftretend sich der momentanen Begeisterung hinzugeben, und der Künstler scheint, wenn er auswendig spielt, zu improvisiren. Die geringste Störung möchte aber diesen Eindruck schwächen, weshalb es besonders nöthig wird, dass der Spieler sein Stück so zu sagen mehr in den Fingern als im Kopfe habe, um mit der Mechanik nicht in Conflict zu gerathen. Hierdurch

ou debout, et pour celui qui est debout, le pupitre se met à environ 18 pouces de distance. Ces mesures sont déterminées pour que l'exécutant n'ait point à lever ni à baisser la tête en lisant la musique, et pour qu'il conserve une belle attitude. Lorsque les têtes de pupitres d'un quatuor sont posées, non sur les pieds des pupitres, mais sur une table de pieds $\frac{1}{2}$ de longueur et d'environ 2 pieds 4 pouces d'élévation, il s'établit un rapport plus direct entre les exécutans qui ne sauraient être trop rapprochés les uns des autres pour ce genre de musique où ils doivent, pour ainsi dire, s'entendre à demi mot, et se dire quelquefois tant de choses à l'oreille. (Voyez Pl. I, Fig. 8.)

Pour éviter de donner une mauvaise direction à l'archet en jouant assis, position qui oblige à baisser un peu le manche du violon, il ne faudra pas négliger de consulter *l'article 4. des principes du mécanisme.*

Préparation nécessaire pour jouer en public.

La meilleure *préparation*, pour jouer en public, est dans de bonnes études antécédentes; ce n'est pas le travail du moment qui doit bien disposer l'artiste à se faire entendre, c'est le travail des années.

Quant à la *préparation* nécessaire pour le jour où l'on doit jouer devant une assemblée imposante, elle consiste en plusieurs choses dont aucune ne peut être négligée impunément; voici les plus essentielles: 1° Examen du violon et de l'archet: le violon doit avoir été monté avec soin peu de jours avant, pour que l'on ait eu le temps de s'assurer de la justesse et de la bonté des cordes. L'archet ne doit avoir ni des crins usés, qui se cassent fréquemment et ne prennent plus sur la corde, ni des crins neufs qui ont un peu de rudesse: quelques heures d'exercice suffisent pour que ces derniers aient la qualité convenable au son. 2° Jouer assez longtemps pour que les doigts soient bien assouplis et pour que l'archet soit *sur la corde*, expression technique, voulant dire que, par l'effet d'un exercice suffisant, le bras a pris assez d'empire sur la corde pour l'attaquer avec autant de force ou de légèreté, avec autant de retenue ou de vivacité que l'exécution l'exige. S'exercer en conséquence à plein jeu, dans un endroit qui n'ait point de résonnance. 3° Jouer plusieurs fois de suite, seul, sans distraction, ce que l'on doit exécuter le même jour: le recueillement est nécessaire pour se pénétrer profondément de ce que l'on doit exprimer avec la plus entière conviction. 4° Il est avantagenx de se joindre aux symphonistes quelque tems avant le *solo* pour que l'instrument et celui qui s'en sert aient le temps de se faire à la température de la salle. Sans cette précaution, la chaleur agit sur l'un et sur l'autre d'une manière très défavorable. 5° Donner l'élan à l'orchestre en jouant dans le 1er tutti; cesser quelques mesures avant le *solo* qui se détache mieux sur le premier plan, par l'effet de ce silence. 6° Ne jouer par coeur que si l'on est bien sûr de sa mémoire, et que si l'on a contracté depuis longtemps l'habitude de paraître en public.

Il est beau de se présenter ainsi avec tous les dehors de l'inspiration, il semble que le virtuose ait plus de pouvoir sur les auditeurs en paraissant tellement pénétré de ce qu'il va dire que rien de matériel ne soit nécessaire pour le lui rappeler; mais quelques inconvéniens balancent de si précieux avantages. Le premier, est de laisser moins de latitude à l'exécutant pour varier

entsteht die Gefahr, dass dem Mechanismus mehr Gewalt eingeräumt wird als ihm gebührt, wodurch er verleitet werden könnte gebieten zu wollen statt zu gehorchen, wenn die Begeisterung dem Spieler etwas Unerwartetes eingeben sollte.

Ein anderer Nachtheil ist, dass man sich mit weniger Ruhe seinem Gefühle überlassen und keine improvisirte Zusätze wagen darf, da man Gefahr läuft sich von der Begleitung zu entfernen und sich zu verwirren.

Der Redner kann sich selbst verbessern; der geschickte Improvisator kann leicht einen andern Gedanken fassen, wenn ihm einer verloren geht, der Schauspieler hat den Soufleur zur Hülfe, er kann selbst oft ganze Stellen auslassen, ohne die Scene zu stören. Aber der Solospieler, wenn er auswendig und mit Begleitung des Orchesters spielt, darf sich von seinem Texte nicht entfernen, wenn er nicht etwa der Harmonie der Begleitung entsprechend, improvisiren will.

Diese Andeutungen sollen dazu dienen, das Gefährliche des Auswendigspielens in Concerten zu zeigen, wenn man nicht seiner Sache ganz gewiss ist.

Ganz anders ist es wenn man ohne Begleitung spielt. Man kann durch Talent und Studium dahin gelangen zu improvisiren und übe dieses recht sehr, da dadurch das Gedächtniss, diese so kostbare Gabe der Natur, geschärft wird. Ohne Gedächtniss ist kein Fortschritt möglich. Die Wissenschaft ist, so zu sagen, das Gedächtniss der Generationen, sie geht nur auf das Genie über, und gehört nur dem an, welches sie zu bereichern versteht. (Mme de Chastenay.)

Einer der wichtigsten Punkte ist die Wahl des vorzutragenden Stückes.

Die Erfahrung lehrt dem Talente am besten, welche Sachen seiner Individualität und dem Publikum am meisten zusagen, das in der That sich fast täglich ändert, jedoch immer durch das wahre Schöne und Gefühlvolle gerührt und bewegt wird.

Eine andere Art von Vorbereitung ist für Jene nöthig, die nicht ohne einige Angst oder Bewegung vor dem Publikum, als ihrem Richter, erscheinen können, und die deshalb einer Aufregung ihrer Geistesfähigkeiten bedürfen. Es ist dies die moralische. Das Publikum besteht aus Leuten, die theils gleichgültig, theils streng, nach Rührung sehr lüstern, stets fähig sind, hingerissen zu werden, jedoch nie sich über die Wahrheit des Ausdrucks täuschen lassen.

Der Künstler der Herr der Mechanik ist, möge sich begeistern durch das wahre Grosse und Schöne. Er denke an Raphael, er beweine eine Euridice, er bewundere einen August, er fühle mit Leonidas, er theile den Enthousiasmus Joad's (Talma) und er wird begeistert werden! Dann trete er vor das Publikum, und „andere Augen werden ihm bald die Thränen zurückgeben, die er vergossen hat."

Wie man sich stellen müsse wenn man sich hören lässt.

Man kann sich auf zweierlei Arten stellen, und zwar dass

ses morceaux, c'est-à-dire pour en changer souvent, même lorsqu'il les a composés, attendu qu'il ne peut risquer la moindre hésitation, et qu'un répertoire étendu exigerait une très grande mémoire. Le second inconvénient est d'obliger à un travail tellement répété sur les mêmes morceaux que l'on puisse, pour ainsi dire, s'en reposer sur la mémoire des doigts, plutôt que sur celle de la pensée, ce qui donnerait au mécanisme plus d'empire qu'il ne lui en faut laisser, et lui permettrait de commander au lieu d'obéir lorsque l'inspiration porterait à faire quelque chose d'inattendu. Le troisième est de nuire à ces légers changemens improvisés, à ces élans de l'âme que l'on risque d'autant moins alors, que l'on est retenu par l'appréhension de se soustraire à l'accompagnement, et de se perdre en se livrant à toute la chaleur de l'exécution.

L'orateur peut se reprendre, l'improvisateur habile trouve le moyen de remplacer une idée par une autre lorsque celle dont il avait annoncé le développement vient à lui échapper: l'acteur qui reste court, peut être soufflé; on peut omettre des passages entiers sans troubler la scène; mais le violon solo, jouant de mémoire et accompagné d'un orchestre, ne peut s'écarter du texte sans s'y être *préparé* ou s'il n'improvise sur l'harmonie même des accompagnemens. Ces observations tendant à faire sentir le danger de jouer de mémoire, à moins que l'on ne soit sûr de ne jamais la trouver en défaut, ce qui ne détruirait point encore l'effet des inconvéniens que nous avons signalés. Mais ces inconvéniens disparaissent lorsque l'on joue sans accompagnemens: avec une bonne organisation et de l'habitude on peut devenir improvisateur, et à plus forte raison suppléer à quelqu'inexactitude ou quelqu'absence de mémoire. Au surplus, on ne saurait trop cultiver la mémoire, ce merveilleux don de la nature, car il ne saurait y avoir de progrès sans elle, et la science n'est que la mémoire des générations; mais, *cette espèce de trésor* (la science) *ne passe et n'appartient qu'au génie qui sait le grossir.* (Mme de Chastenay.)

Le point le plus important, suivant nous, est le choix des morceaux; l'expérience peut seule éclairer l'artiste sur ce qui convient le mieux à son genre de talent, et surtout à un auditoire qui change, à la vérité, chaque jour, mais dont la sensibilité est cependant, toujours la même et toujours émue par le vrai beau.

Une autre espèce de *préparation* est bien souvent nécessaire à celui qui ne peut se produire en public sans une très vive émotion et qui a besoin d'exaltation pour paraître devant des juges indifférens ou sévères, avides de sensations, toujours susceptibles d'entraînement, mais auxquelles on ne peut donner le change sur la vérité d'expression.

L'artiste, possédant d'ailleurs assez de moyens matériels, remont à la source du talent, il va se pénétrer de tout ce qu'il y a de beau et de grand dans tous les genres: il contemple un Raphaël, il pleure une Euridice, il admire un Auguste, il sympathise avec un Léonidas, l'enthousiasme s'empare de lui avec un Joad (Talma), il est inspiré.. qu'il paraisse alors!.. *et d'autres yeux lui rendront bientôt les pleurs qu'il aura versés.*

Manières de se placer pour se faire entendre.

Il y a deux manières de se placer pour jouer en public:

man entweder die Violine so richtet, dass das Publikum die Saiten sieht, wobei der Ton direct nach allen Theilen des Saales geht, oder dass man, was das natürlichste ist, sich dem Publikum geradeüber stellt.

Die erste Art hat das Unangenehme, dass der Spieler dem Dirigenten den Rücken dreht, und so die Einheit zwischen ihm und der Begleitung leidet, während allerdings bei dieser Stellung nichts vom Tone verloren geht.

Die zweite Art scheint uns darum vorzüglicher, weil sie natürlicher und anständiger ist. Befindet sich das Orchester unten im Theater, so dass der Solospieler allein auf der Bühne steht, so ist dies in Bezug auf die Begleitung von vielem Vortheile. Der Spieler fällt dann den Zuhörern so in die Augen, dass nichts von der Feinheit seines Spieles denselben verloren geht, und er wird das Publikum fesseln, wenn er übrigens dazu befähigt ist.

Bei Ensemble-Stücken ist es jedoch gut wenn die erste Violine so gestellt ist, dass man sie bis auf jede Einzelnheit genau hören kann.

Beim Quartette ist es daher besonders nöthig, dass die grössere Menge der Zuhörer sich auf der rechten Seite des ersten Violinisten und Niemand links oder hinter ihm befinde. Diese Stellung ist unerlässlich für den Zuhörer um deutlich zu hören, und nicht minder für den Spieler, um sich mit den Zuhörern in Verbindung zu setzen. Es genügt in dieser Hinsicht, dass der Ton ungehindert das Ohr des Zuhörers erreiche. Man sieht zuweilen Zuhörer, die sich die Hand vor die Augen halten, bemüht, sich bei Stücken langsamen Taktes, inniger von der darin herrschenden Empfindung durchdringen zu lassen, oder das Gemälde welches der Componist aufzustellen beabsichtigte, deutlicher aufzufassen. Doch sind dies nur Ausnahmen, denn im Allgemeinen möchte der Sinn des Gesichts dem des Gehörs entgegen kommen, so dass der Ausdruck des Vortrages durch die äusserliche Geberde noch an Deutlichkeit und Verständlichkeit gewinnt. Es ist dem Künstler von Wichtigkeit den Zuhörer im Bereich seines Einflusses zu wissen, und nur durch den ununterbrochenen Austausch der Empfindungen, die er hervorruft, mit der Rückwirkung auf ihn selbst, wird er befähigt, durch neue Inspirationen auch neue Erregungsmittel zu ersinnen. Laute Beifallsbezeugungen werden stets einen magischen Reiz auf den Spieler üben, seine Ausdrucksmittel werden in dem Maasse zunehmen, als der Enthusiasmus der Zuhörer sich steigert.

Das Programm. (Die Ankündigung.)

Es ist nicht genug, dass der Künstler für das Publikum vorbereitet sei, es muss dieses auch für das vorbereitet sein, was man ihm zu hören giebt.

Der Zweck der Musik ist, zu ergreifen, zur Seele zu sprechen und in ihr ein Bild zu erzeugen. Bei der dramatischen Musik helfen Wörter, Geberden, Costüme und Decorationen zum Verständniss des Ganzen so wie der einzelnen Intentionen.

L'une en présentant le violon du côté des cordes, afin que le son parvienne directement dans toutes les parties de la salle. L'autre, en se mettant en face du public, position naturelle à tous ceux qui viennent se faire entendre.

La première manière a l'avantage de ne rien laisser perdre du son dans les plus petits détails, les rayons sonores étant dirigés vers le plus grand nombre des auditeurs. Mais, elle a l'inconvénient d'obliger le violon solo à tourner le dos au chef d'orchestre et d'empêcher ainsi qu'il n'y ait entre le solo et les accompagnemens tout l'ensemble nécessaire. La seconde manière nous parait mériter la préférence en ce qu'elle est plus naturelle et plus convenable par rapport au public; elle offre aussi plus de facilité pour l'accompagnement, et si l'orchestre est placé au bas du théâtre, le violon solo, resté seul sur la scène, y est tellement en évidence que l'on ne peut rien perdre de la délicatesse de son jeu, et qu'ainsi placé, il se fait toujours assez entendre du public lorsqu'il sait d'ailleurs s'en faire écouter. Mais pour les morceaux d'ensemble, il est à propos que la partie principale soit, plus que les autres, à portée d'être entendue dans tous les détails; pour que le quatuor surtout puisse être suivi avec intérêt, il est nécessaire que le 1er violon ait à sa droite le plus grand nombre des auditeurs et que personne ne soit placé ni à sa gauche ni derrière lui; cette disposition est indispensable pour qui veut bien entendre; elle n'est pas moins nécessaire pour l'exécutant qui a besoin de se trouver en rapport avec l'auditoire. Il suffit sans doute, que dans ce but, le son parvienne sans obstacle à l'oreille de l'écoutant que l'on verra même, quelquefois, chercher pendant l'exécution des morceaux lents à se mieux pénétrer du sentiment qu'ils expriment ou à mieux saisir le tableau que l'auteur a voulu peindre, en mettant la main devant les yeux afin que rien ne puisse le distraire; mais ceci n'est qu'une exception, car en général, le sens de la vue semble venir à l'aide du sens de l'ouïe pour faire comprendre avec plus de justesse l'expression de l'accent par l'expression du geste, et l'artiste ne peut se passer de savoir l'auditeur ainsi placé sous l'influence de son expansion, puisque ce n'est que par l'échange continuel des sensations qu'il fait naître contre celles qu'il reçoit lui même de l'effet qu'elles ont produit, que de nouvelles inspirations viennent lui donner de nouveaux moyens pour émouvoir. Il est averti de ces sensations par le plus léger mouvement, et lorsque les applaudissemens (seul genre de bruit compatible avec la musique et le plus puissant des aiguillons), se font entendre, on voit presque toujours ses moyens d'expression s'accroître en proportion de l'enthousiasme qu'il inspire.

Programme.

Il ne suffit pas que l'artiste soit bien préparé pour le public, il faut aussi que le public le soit à ce qu'on va lui faire entendre.

On sait que l'art musical doit avoir pour but d'émouvoir, de parler à l'âme en charmant l'oreille, de faire naître une image dans l'esprit, et, plus souvent encore, un sentiment dans le coeur. Lorsque la musique est appliquée à la scène lyrique, les paroles, le geste, le costume et les décorations viennent aider le spectateur à en comprendre le sens en général et les intentions en particulier. Mais quelle que soit la vérité de caractère de la

Es mag nun der Ausdruck der Instrumentalmusik noch so wahr, noch so characteristisch sein, so bedarf es doch immer einer Anzeige, damit der Hörer auf das, was er zu hören hat, hingewiesen und dadurch seine Einbildungskraft und sein Empfindungsvermögen aufgeregt werde.

Der Nutzen einer solchen Ankündigung besteht darin, die grössere Zahl der Zuhörer abzuhalten, sich nicht in das Schwanken oder das Unbestimmte, welches der Instrumentalmusik eigen ist, zu verlieren, sondern ihnen einen Anhaltspunkt zu geben, durch den sie leichter mit grösserer Theilnahme die Form und die Entwickelung des musikalischen Gedankens verfolgen können, ohne dass sie jener köstlichen Unbestimmtheit beraubt würden, die ihnen bis zu einem gewissen Punkt, volle Freiheit in der Hauptwahl des von dem Komponisten bearbeiteten Gegenstandes gestattet. „Das Programm ist ein Strahl, der die Bühne plötzlich erhellt." Es ist daher dasselbe durchaus nöthig. Man kann selbst, zur Erklärung des Charakters der aufzuführenden Stücke, in dem Programm das Tempo anzeigen, welches für jedes Musikstück vorgeschrieben ist, wie: Grave, Allegro, Adagio, Vivace, Presto u. s. w. Manche Compositionen führen noch besondere Titel, wie: Militair-Symphonie (v. Haydn), Sinfonia eroica, pastorale (v. Beethoven), die Jagd des jungen Heinrich (v. Mehul), Trauermarsch (v. Beethoven), der Traum (v. Tartini) u. s. w., welche man, so wie die Tonart der einzelnen Musikstücke auf dem Programm zur Verdeutlichung anführen kann. Letztere Bezeichnung reicht oft hin, die Erinnerung an ein Werk wieder zu erwecken und wie durch einen Zauberschlag die Empfindungen wieder hervorzurufen, die es früher erregt hatte.

Jene Musik aber die zum ersten Male aufgeführt wird, bedarf einer bestimmteren Anzeige, und wenn man dabei auch sehr ausführlich wird, so hüte man sich doch die Grenzen zu überschreiten oder emphatisch zu sein.

Das erste Mittel, die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen, wird immer der Name des Künstlers sein, er übt oft eine Zauberkraft, die er seinem Talente allein verdankt.

Nächstdem muss das Programm, wie wir oben erwähnt, anziehen und endlich wird es für gewisse Fälle gut sein, das Publikum durch einige Worte auf die Musik, die es hören soll, aufmerksam zu machen und für dieselbe zu stimmen (wie dies Fétis und Kloss in ihren historischen Concerten gethan), so dass das Publicum, ohne sich dessen bewusst zu sein, in eine Gemüthsstimmung versetzt werde, die es fähig macht, lebhafte und tiefe Eindrücke in sich aufzunehmen. Das ist die Aufgabe des eigentlichen Melodrams, wenn ein talentvoller Mann sich desselben bemächtigte, nicht um entsetzliche und empörende Handlungen darzustellen, sondern um schöne Instrumentalstücke zu schaffen, die der Handlung angemessen, die Kraft, den Reiz und die Mannigfaltigkeit dieser Gattung von Compositionen hervorheben.

Den Theaterstücken gingen in früheren Zeiten immer Prologe voran; die Alten erachteten dies für nothwendig, und Molière selbst hat dem Gebrauche gehuldigt. Das Gefühl des Menschen hat sich nicht geändert. Allerdings vermag das Genie sich plötzlich aller Fähigkeiten der Seele zu bemächtigen, doch wird sich bei näherer Beobachung zeigen, dass irgend ein Vorbereitungsmittel ihm den Weg bahnte, wenn auch der Zuhörer sich dessen nicht bewusst war.

Das Werk eines unbekannten Componisten nimmt, es mag

musique instrumentale, cette vérité ne saurait être saisie avec la même sagacité par tous les auditeurs sans une *annonce* qui mette sur la voie l'intelligenc de quelques uns, et fasse en même temps un appel à l'imagination et à la sensibilité de tous.

L'avantage de cette annonce est d'empêcher la plupart des auditeurs de se perdre dans le vague que présente par sa nature la musique instrumentale, de leur donner un point d'appui qui leur permette de suivre, avec plus de facilité et plus d'intérêt, la forme et le développement de la *pensée musicale*, sans qu'ils soient pour cela privés de ce vague délicieux qui les laisse maîtres, jusqu'à un certain point, du choix principal de l'objet traité par le compositeur: le *Programme* est enfin le rayon qui vient éclairer la scène. A cet effet, le caractère des morceaux de musique peut être indiqué par le nom même des mouvemens qui les déterminent, tels que *grave*, ou sérieux, *allegro*, ou gai, *mesto*, ou triste, *adagio*, ou lent, *vivace*, ou animé, *presto*, ou vif &. Quelques compositions se trouvent aussi désignées par un titre général que l'auteur a choisi, tel que celui de: *symphonie militaire, d'Haydn; symphonie héroïque, pastorale, de Beethoven; chasse du jeune Henri, de Méhul; enfer, orage, de Gluck; marche funèbre, de Beethoven; rêve, de Tartini; prière, d'Haydn.* &. Enfin un grand nombre de morceaux peuvent être désignés par le *ton* dans lequel ils ont été composés. Cette indication suffit même quelquefois pour rappeler le souvenir d'un ouvrage et pour réveiller tout-à-coup et comme par enchantement les sensations qu'il a fait naître. Mais la musique que l'on n'a point encore exécutée en public, a besoin d'une annonce plus positive; cette annonce devra être faite avec autant de réserve que de justesse, si l'on veut atteindre le but. On vient de faire sentir la nécessité de dire tout ce qu'il faut, mais on ne doit dire que ce qu'il faut; l'on évitera donc avec le même soin de faire un programme qui serait insignifiant ou emphatique. Le premier moyen de captiver l'attention dépend d'abord de la réputation de l'artiste: une espèce de magie attachée à son nom doit disposer les esprits en sa faveur; cette magie, cette puissance, c'est le vrai talent qui la donne. Le second moyen consiste dans le programme, comme nous l'avons dit plus haut. Un troisième moyen, non moins efficace que les deux autres serait de rendre le public attentif par quelque récit ou quelque discours (ainsi qu'a fait M. Fétis à Paris et M. Kloss à Berlin dans leurs Concerts historiques) qui le mit, sans qu'il s'en apperçut, dans une situation d'âme propre à recevoir de vives et profondes impressions. C'est ce que ferait le mélodrame proprement dit, si quelqu'homme de génie voulait s'en emparer, non pour offrir des actions monstrueuses ou révoltantes, mais pour amener de beaux morceaux de musique instrumentale bien adaptés à la scène, et pour faire ainsi ressortir la puissance, le charme et la variété de ce genre de composition.

Les pièces du théâtre étaient autrefois précédées d'un prologue; les anciens avaient considéré cette préparation comme nécessaire, et *Molière* lui même l'avait consacrée; le coeur humain n'a point changé: il appartient sans doute au génie de s'emparer subitement de toutes les facultés de l'âme, mais si l'on y prend garde, quelque préliminaire l'aura servi à cet égard, même à l'insu de l'auditeur.

L'oeuvre d'un artiste inconnu et quel que soit son mérite,

noch so viel Verdienst haben, das erste Mal nicht so lebhaft für sich ein, wie das einer bekannten Autorität.

Das kleinste historische Factum, eine Anecdote, eine Bemerkung, ein Wort, können wesentlich zum Erfolge beitragen.

So manches Meisterwerk ist spurlos vorübergegangen, weil die Zuhörer nicht mit seinem Inhalte vertraut waren, wogegen so manche mittelmässige Werke mit dem grössten Beifall aufgenommen worden, weil man sie dem Publikum durch das Medium der Einbildungskraft vorzuhalten verstand.

So mancher blieb theilnahmlos und zerstreut beim Zuhörer einer Composition, deren Sinn er nicht verstand, oder rief: „Sonate, was willst du von mir!" der vielleicht mit Rührung le tombeau de Leclair, mit Theilnahme den Traum (rêve) von Tartini, mit Bewegung Viotti's Duos angehört haben würde. — Sollte aber der Künstler aus Begierde Zuhörer herbeizulocken oder um Effect zu machen, sich verleiten lassen eine prunkende und marktschreierische Ankündigung zu machen, so mag er sich überzeugt halten, dass der Erfolg ihm das Verfehltsein seiner Absicht zu seinem grössten Schaden zeigen wird.

Es giebt keinen Zweig der schönen Künste, worin nicht vorbereitende Effectmittel früher angewendet worden und noch werden. In der Architectur (Baukunst) ist es die Façade oder der Peristyle (bedeckter Säulengang); in der Malerei die Galerien, die Perspective, die Einramung, die Beschreibung (Catalogue); in der Literatur die Vorrede oder das Inhaltsverzeichniss; in dramatischen Werken die Exposition, die Ouverture, die Einleitung (Introduction), der Zwischenact; in der Instrumentalmusik das Vorspiel, ein erster Accord oder die bestimmte Tonart, endlich die Ankündigung oder das Programm.

Es ist so schön die Seele fesseln zu können, dass der Versuch schon gross und ehrenvoll ist, deshalb giebt es auch kein Mittel welches man nicht benutzt, um jenes Ziel zu erreichen. Künstler im wahren Sinne des Wortes bedienen sich nur solcher Mittel, die das wahre Schöne, ein geläuterter Geschmack und der sittliche Zweck, den sie vor Augen haben, darbieten; andere wenig begabte dagegen missbrauchen diese Mittel oder wenden sie schlecht an, gerathen in Charlatanismus und versprechen, gleich einer mit Uebertreibung abgefassten Ankündigung, mehr als sie zu leisten vermögen. Die richtige Erkenntniss seiner Mittel und wahre Bescheidenheit werden dem Künstler das Maas und die angemessenen Ausdrücke zu einer Ankündigung liefern. Selbstvertrauen ist nicht Hochmuth, Bescheidenheit ist keine falsche Demuth; sie geht erst dann ganz in sich, wenn sie ihren Blick in die höchsten Regionen des Denkens erhoben und die innigste Ueberzeugung von der Unvollkommenheit aller menschlichen Dinge gewonnen hat.

Bemerkungen für den Lehrer.

Der erfahrene Lehrer wird wissen, dass er sich immer an die rechte Seite des Schülers setzen müsse, um alle Bewegungen des Vorderarms, die Richtung des Bogens u. s. w. genau beobachten zu können; überhaupt um sogleich zu erkennen, wenn der Schüler gegen die Principien (Grundgesetze) des Mechanismus sündigt.

ne frappe point ainsi au premier abord et n'est point accueillie avec la confiance qu'inspire toujours une célébrité bien établie.

Le moindre fait historique, une date, un mot, une anecdote, une observation, ont la plus grande influence sur la destinée et le succès d'un morceau de musique. L'expérience révèle à ce sujet des choses que l'on ne pourrait comprendre si l'on se refusait à croire à la puissance du programme. On a vu des chefs-d'oeuvres ne produire aucun effet et passer innaperçus parce que l'auditoire n'avait point été suffisamment averti. On a été également témoin de la vogue d'ouvrages médiocres parce qu'on les avait fait voir au public à travers le prisme de l'imagination.

Tel est demeuré froid et distrait en écoutant une composition dont il ne comprenait pas le sens, ou s'est écrié: *Sonate que me veux tu!* qui aurait peut être écouté avec émotion le *Tombeau de Leclair*, avec intérêt le *Rêve de Tartini*, avec attendrissement les Duos de *Viotti*, *dictés les uns par le regret, les autres, par l'espoir* et tous par le sentiment, comme un *hommage à l'amitié*. Mais s'il arrivait que, poussé par un désir immodéré d'attirer le public, ou de faire de l'effet, on se laissât entraîner à faire une annonce pompeuse, il est presque certain que le succès ne pourrait y répondre, et le but serait alors dépassé.

Il n'est point de parties dans les Beaux Arts où un moyen quelconque de préparer l'effet n'ait été et ne soit encore employé. En architecture, c'est la *façade* ou le *péristyle*; en sculpture, le *piédestal;* en peinture, les *galeries*, la *perspective*, le *cadre*, le *livret;* en littérature, la *préface* ou le *sommaire;* dans les ouvrages dramatiques, *l'exposition, l'ouverture, l'introduction, l'entr'acte*, la *ritournelle;* dans la musique instrumentale, le *prélude*, un 1er *accord* ou le *ton donné;* enfin *l'annonce* et le *programme*.

Il est si beau de captiver l'ame, l'entreprendre même, est un dessein si grand, si honorable, qu'il n'est pas de moyens dont on ne fasse usage pour y parvenir: les artistes, dignes de ce nom, se servent des nobles ressorts que leur offrent le vrai beau, le goût le plus épuré, et le but moral qu'ils ont toujours en vue; les autres, moins heureusement doués, abusent de ces moyens ou plutôt en font un mauvais emploi et se laissent aller au charlatanisme qui, tel qu'un programme exagéré, promet tonjours beaucoup plus qu'il ne peut tenir.

Une juste connaissance de ses propres moyens et une vraie modestie feront trouver la mesure et les termes convenables d'une annonce: la confiance n'est point l'orgueil, et la modestie n'est point une fausse humilité; on veut toujours la voir les yeux baissés, il y a bien quelque raison pour qu'elle soit ainsi: elle ne se recueille en elle même qu'après avoir élevé ses regards vers les plus hautes régions de la pensée et avoir acquis une conviction plus intime de l'imperfection des choses humaines.

Observation relative au professeur.

Un professeur expérimenté sait combien il est important de se placer pendant la leçon qu'il donne, de manière à pouvoir juger promptement ce que l'élève peut faire de contraire aux principes du mécanisme. En conséquence, il a soin de se mettre à la droite de l'élève et de se tourner vers lui, afin de surveiller tous les mouvemens de l'avant-bras et la direction de l'archet.

Wenn der Lehrer den Schüler zurechtweisen muss, und dies durch ein Beispiel erläutern will, so kehrt derselbe den Theil der Violine, worauf die Saiten liegen, dem Schüler zu, damit dieser sehen und hören, demnach mit zwei Sinne zugleich den Gegenstand der Zurechtweisung auffassen und die geringsten Bewegungen der Finger und des Bogens beobachten könne.

Zuweilen wird es nothwendig, dass sich der Lehrer dem Schüler gegenüberstelle um die Haltung der Violine und des Bogens, wie die Stellung desselben genau zu sehen, ob auch Geschmeidigkeit in den Bewegungen, Festigkeit in der Haltung und körperliche Anmuth beim Spiele vorhanden sei. Ebenso ist es gut den Schüler zuweilen zu belauschen, indem man sich auf diese Weise am besten überzeugt, ob er beim Studieren der Angabe des Lehrers (S. Artik.: „Art und Weise zu studieren") genau folgt. So lernt der Lehrer am besten die Fassungskraft, das Gedächtniss und die Organisation seines Schülers kennen, indem er beobachtet, wie dieser seine Fehler mehr oder weniger selbst gewahr wird, sich mehr oder minder bemühet sie zu verbessern oder ohne sich aufzuhalten im Spielen fortfährt.

Ist der Schüler bereits in seinen Kenntnissen vorgeschritten, so ist es zweckmässig, wenn der Lehrer sich in grösserer Entfernung von ihm stellt, um das Ganze und den Effect genau beurtheilen zu können.

Man lasse zuweilen den Schüler nach Willkühr verfahren, bevor man ihm zeigt wie er es machen müsse; man bezweckt hierbei: 1) seine Fassungskraft ohne fremde Beihülfe zu üben; 2) ihn an Combinationen zu gewöhnen, und 3) ihn seinem Aufschwunge zu überlassen, wodurch das Talent am besten entwickelt wird; doch gehe man hierbei nicht zu weit und überlasse den Schüler sich selbst nicht allzusehr. Die Gefahr für den Schüler, wenn dergleichen Selbstversuche zu weit getrieben werden, ist leicht einzusehen, der natürliche Verstand muss hierfür die Grenze feststellen. Der Lehrer muss seinen Schüler so genau kennen gelernt haben, dass er weiss, wo er ihn leiten und wo er ihn sich selbst überlassen kann.

Es ist bereits dem Schüler empfohlen worden: 1) die Schwierigkeiten einzeln vorzunehmen und sie, so lange es nöthig, zu üben; 2) dieselben im Zusammenhange mit dem Vorhergehenden und dem Folgenden zu wiederholen.

Ist der Schüler dahin gekommen ein Stück mit Leichtigkeit zu spielen, so gewöhne der Lehrer ihn, die Fehler zu verbessern, ohne das Stück zu unterbrechen. Zu diesem Zwecke mag der Lehrer durch gewisse Zeichen mit dem Schüler sich verständigen, wie etwa durch eine Bewegung mit dem Bogen oder der Hand um folgende Dinge zu verbessern:

1. Die Füsse besser zu stellen. 2. Die Brust vorzustrecken. 3. Dem Pult gegenüber zu stehen. 4. Den Hals der Violine in die Höhe zu halten. 5. Den linken Ellbogen vorzustrecken. 6. Die Finger der linken Hand aufzuheben. 7. Den Bogen parallel mit dem Stege zu führen. 8. Die Finger der rechten Hand besser zu halten. 9. Den Daumen an seinen Platz zu setzen. 10. Das rechte Handgelenk natürlich zu halten. 11. Die Bogenstange weniger zu neigen. 12. Den Ellbogen herabfallen zu lassen. 13. Den Ellbogen perpendiculär mit der rechten Schulter zu setzen.

Quand il est nécessaire d'employer la démonstration, de joindre l'exemple au précepte, il présente le côté des cordes du violon à l'élève afin que celui-ci puisse *voir*, *entendre* et s'aider du concours de deux sens à la fois pour saisir l'objet de la démonstration en observant les doigts et l'archet jusque dans leurs moindres mouvemens. Le professeur se place aussi quelquefois en face de l'élève afin de voir si l'attitude est telle qu'elle doit être pour qu'il y ait de la souplesse dans les mouvemens, de l'aplomb dans le maintien, et de la grâce dans l'ensemble de la pose. Pour s'assurer si l'élève a bien compris toutes les indications données dans l'article qui traite de la *manière de travailler* il est utile de l'écouter quelquefois à son insu. On peut d'autant mieux le diriger ensuite que l'on apprend ainsi à connaître la juste mesure de son intelligence, à juger de sa mémoire et de la délicatesse de son organisation selon qu'il s'aperçoit plus ou moins de ses fautes, qu'il les corrige avec plus ou moins de soin, ou qu'il se décide à passer outre sans s'y arrêter. L'élève livré à lui même dans son travail, privé de l'influence d'un témoin, fournit au professeur la plus favorable occasion de juger de sa capacité.

Enfin, si l'élève est avancé dans ses études, le professeur se placera souvent à une grande distance de lui, pour mieux apprécier l'ensemble et l'effet de son jeu.

On doit souvent *laisser faire* l'élève, avant de lui indiquer *ce qu'il faut faire*; il en résulte plusieurs avantages: 1° celui d'exercer son intelligence à comprendre sans le secours d'autrui; 2° d'habituer son esprit à comparer, à saisir le rapport des choses entr'elles; 3° d'exciter son imagination à prendre de l'essor, à inventer des moyens, et de développer ainsi son génie.

Mais on conçoit le danger qu'il y aurait pour l'élève à pousser trop loin de pareilles recherches dans ses études: le bon sens doit en marquer le terme, on ne fera jamais rien de bien sans lui; c'est d'ailleurs au maître à étudier si bien son élève qu'il sache à propos le guider ou l'abandonner à lui même.

Il a été recommandé à l'élève: 1° de détailler les difficultés en s'arrêtant à chacune d'elles lorsqu'il sent que cela est nécessaire; 2° d'enchaîner ensuite cette difficulté en reprenant la phrase précédente pour la joindre à ce qui suit. Lorsqu'il sera parvenu à un certain degré qui lui permettra de faire ce qu'on appelle marcher un morceau avec quelque facilité, le professeur lui fera prendre l'habitude de corriger les défauts de son mécanisme et ses fautes d'exécution en continuant de jouer et sans manquer à la mesure.

A cet effet, on les lui indiquera au moyen de quelques signes convenus avec lui, de telle sorte que par un mouvement d'archet du professeur et sans qu'il lui soit besoin de dire une parole, l'élève, déjà un peu instruit, comprenne aussitôt ce qu'il doit rectifier: 1° Replacer les pieds. 2° Avancer la poitrine. 3° Se tenir en face du pnpitre. 4° Hausser le manche du violon. 5° Avancer le coude gauche. 6° Lever les doigts de la main gauche. 7° Remettre l'archet parallèlement au chevalet. 8° Mieux tenir les doigts de la main droite. 9° Le pouce à sa place. 10° Le poignet droit dans une position naturelle. 11° Moins pencher la baguette. 12° Laisser tomber le coude. 13° Remettre le coude en ligne perpendiculaire à l'épaule droite. 14° Redresser la tête. 15° Avoir le menton droit devant le milieu de la poi-

14. Den Kopf wieder aufzurichten. 15. Die rechte Seite des Kinnes vor der Brust zu haben. 16. Das Kinn anzudrücken ohne es hervorzubeugen. 17. Das Kinn ganz gegen den Saitenhalter zu richten. 18. Keine andere als die nöthigen Bewegungen mit den Fingern der rechten Hand, dem Vorderarm und dem rechten Handgelenk zu machen. 19. Das Gesicht nicht zu verzerren. 20. Nicht steif zu sein. 21. Reinheit, 22. Takt, 23. Nettigkeit zu beobachten. 24. Ihn anzufeuern, und 25. Zurückzuhalten (d. i. lebhafter oder zurückhaltender zu spielen).

Der Schüler wird gewöhnt, beständig auf seine Bewegungen zu achten, wenn einige dieser Bemerkungen zu rechter Zeit ihm gemacht werden; dann wird er auch fähig sein, ohne langes Umhersuchen die Mechanik auszubilden und nichts wird ihn dann an der Erreichung des musikalischen Ausdrucks hindern.

Deutliche Auseinandersetzung ist das kürzeste Mittel, doch überlade man den Schüler nicht damit wenn er Talent hat; denn hat er sich mit dem Mechanismus genügend vertraut gemacht, so muss die Anwendung seinen eigenen Fähigkeiten überlassen werden.

Ist der Schüler so weit vorgerückt, um öffentlich aufzutreten, so halte er den Grundsatz fest, dass es besser sei guten Rath als Lobsprüche einzuerndten; denn dem wahren Künstler liegt mehr daran begriffen, als gelobt zu werden, und es genügt ihm oft ein kleines Kopfnicken, ein Lächeln, eine Thräne, um sich zu überzeugen ob er verstanden wird und ob der Hörer mit ihm fühlt. Dies ist der reinste Genuss, ja dieses Glück überwiegt alle eiteln Genüsse der Eigenliebe in so hohem Maasse, dass es dem wahren Künstler scheint, als habe er alles Irdische von sich gestreift und bewohne schon eine bessere Welt.

Hauptinhalt des Artikels: „die Art zu studieren."

1. Man übe nur immer eine Sache.

2. Man spiele das was man gut kann in Verbindung mit dem was vorhergeht und dem was folgt.

3. Je weniger vorgerückt der Schüler ist, desto kürzere Zeit, aber um so häufiger studiere er.

4. Da die Skalen nach Minuten berechnet sind, so kann man sich seine Zeit gut eintheilen für das Studium der einzelnen Sachen, so dass täglich die Anfangsgründe in allen Tonarten nach der vorgeschriebenen Formel von neuem geübt werden. Diese Uebung muss aus dem Gedächtniss geschehen.

5. Man wiederhole die Stelle oder das Stück, das man übt täglich und lasse nicht etwa eine Woche darüber verstreichen.

6. Man unterscheide wohl die Schwierigkeiten die man durch anhaltendes Ueben in geringer Zeit erlernen kann von denen, für die man lange Zeit braucht.

7. Man lese im Inhaltsverzeichniss die Vorschriften genau nach, die über die einzelnen gerade zu übenden Schwierigkeiten gegeben sind.

8. Man warte nicht ab bis man müde wird, und suche seine

trine. 16° Appuyer le menton sans l'avancer. 17° Placer le menton tout contre la queue ou tire-cordes. 18° Ne faire d'autres mouvemens des doigts de la main gauche, de l'avant-bras et du poignet droit que ceux qui sont nécessaires. 19° Aucune contraction dans la figure. 20° Aucune raideur en général. 21° Juste. 22° En mésure. 23° Net. 24° Animer. 25° Retenir.

Quelques unes de ces observations, faites à propos, et *par signes*, comme on vient de le dire, donneront à l'élève l'habitude d'une continuelle attention sur ses mouvemens: cette habitude, une fois contractée, lui laissera la faculté de perfectionner incessamment le mécanisme sans recherche, et rien ne pourra le distraire ensuite de *la pensée musicale* qui devra l'occuper uniquement.

La *démonstration* est le plus court moyen pour faire arriver au but dans les choses d'exécution, mais il serait à propos de ne point la prodiguer à un élève très intelligent. Il faut lui laisser essayer ses propres forces lorsqu'il a obtenu assez de moyens mécaniques pour en faire de lui-même l'application.

Lorsque l'élève est parvenu au point de pouvoir se faire entendre avec succès, son travail doit être dirigé vers un but positif, et il faut qu'il prépare des morceaux pour les exécuter à une époque déterminée, devant des auditeurs faciles à émouvoir mais difficiles à satisfaire; il en retirera surtout le plus grand avantage s'il a le bon esprit de suivre ce précepte: *Aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue*, car le véritable artiste tient moins à être loué qu'à être senti; il ne fait cas de la louange que s'il peut la regarder comme un témoignage d'affection; ce qu'il désire par dessus tout, c'est d'émouvoir, c'est de communiquer ce qu'il sent, c'est de trouver des coeurs qui lui répondent à l'unisson; en pareil cas, un tressaillement, un sourire, une larme, lui en disent assez, et quand il s'aperçoit qu'il a été compris, ce bonheur est pour lui tellement au dessus de toutes les vaines jouissances de l'amour propre, qu'il lui semble avoir quitté la terre et habiter déjà un monde meilleur.

Résumé de la manière de travailler.

1° Travailler une seule chose à la fois. 2° Enchaîner ce que l'on est parvenu à bien faire avec ce qui précède et ce qui suit. 3° Moins l'élève est avancé, plus son travail doit être court et fréquent.

Il lui faut des repos au bout de quelques minutes, et il doit recommencer ses essais à plusieurs reprises dans la journée.

4° Les gammes étant minutées, on peut régler son travail de manière à repasser chaque jour pendant une ou plusieurs heures, les difficultés élémentaires, dans tous les tons, au moyen de la formule, cette étude devra être faite *de mémoire*, comme on l'a déjà dit. 5° Se rappeler que l'on saura mieux un passage ou un morceau en le répétant un grand nombre de fois, dans la même heure ou dans la même journée, qu'en ne le jouant qu'une ou deux fois par jour, pendant des semaines ou des mois entiers. 6° Savoir cependant distinguer les difficultés que l'on peut vaincre en peu de temps par un travail opiniâtre, de celles que l'on ne peut obtenir que par une longue pratique. 7° Chercher, à la table des matières par ordre alphabétique, l'objet dont on s'occupe particulièrement, afin de le bien comprendre et d'avoir présens les moyens d'en venir à bout. 8° Ne pas attendre la

Kräfte zu erforschen, um zu wissen, wie viel man arbeiten kann, da man sonst Gefahr läuft Schwung und Zartgefühl zu verlieren, und sowohl seiner Gesundheit als seinen Fortschritten zu schaden.

Von den verschiedenen Richtungen die man einem talentvollen Violinspieler geben kann.

Wenn wir uns weitläuftig über die Violine als Soloinstrument ausgesprochen haben, so geschah dies, weil wir weit entfernt sind sie blos von diesem Gesichtspunkte aus zu betrachten. Das Talent, gut Violine zu spielen, kann für verschiedene Partieen der Kunst angeleitet werden, deren jede hinreicht, den Künstler als nützlichen Menschen zu bezeichnen und ihn berühmt zu machen. So haben der *Solospieler*, der *Quartettspieler*, der *Lehrer*, der *Orchester-Director*, der *Begleiter am Clavier*, der *Orchesterspieler*, derjenige welcher zum Tanze spielt und der *Violinkomponist*, ihre Verdienste, und der Künstler wird seiner Eigenthümlichkeit, seinen Studien, Mitteln, seinem Charakter und seiner Neigung gemäss die eine oder die andere von den oben bezeichneten Stellungen einnehmen.

Glücklich ist der Künstler, der von der Natur so begünstigt worden, dass er alle Fähigkeiten, die diese verschiedenen Talente erfordern, in sich vereinigt; jedoch nicht minder glücklich und achtbar ist der, welcher, seiner Fähigkeiten u. Mittel sich bewusst, seine Ehrbegierde darauf zu beschränken den Muth hat, nur eine einzige jener Eigenschaften, jedoch durch die angestrengtesten Bemühungen in der grössten Vollkommenkeit zu erwerben.

1. Der Solospieler findet so mannigfache Mittel, so viele Reize und Gewalt im Ausdruck, dass es sein Zweck ist zu ergreifen, zu rühren, eine ganze Masse zu stimmen. Sein Ruf verbreitet sich weit; ihn begreifen alle Nationen, er bewahrt die ganze Gewalt seines Talent, wenn er auf den zu leichten Erfolg, der oft die Kunst gefährdet, verzichtet, und das Publikum so studiert und fasst, dass er es am Ende leitet, wenn er es verstanden hat zuerst sich von ihm bilden zu lassen.

2. Der Quartettspieler kann jeden Stil und jeden Accent anwenden, um seine Zuhörer zu bewegen, die in der Regel weniger zahlreich, aber tiefer gebildet und daher auch strenger sind; ihr Beifall ist daher wichtiger und schmeichelhafter. Er nährt als Ueberlieferer jener Meisterwerke, die für alle Gattungen der Instrumentalmusik als Muster dienen können, das heilige Feuer der Kunst, und öffnet ein unermessliches Museum, in welchem Jeder aus der Quelle des wahren Schönen schöpfen kann.

3. Der Lehrer der sehr viel Geduld wie Urtheil braucht, muss ohne Unterlass den Schüler auf seine Fehler aufmerksam machen. Sein Zweck ist es demselben das hohe Ziel zu zeigen, das er vor sich hat und ihm alle Mittel an die Hand zu geben, in der Art, dass der Schüler lernt alle Fehler ohne Beihülfe zu verbessern. Er regt dessen Empfindungen an, damit er den wahren Gegenstand der Musik richtig auffasse und mit Gefühl und verständiger Einsicht seine früheren Studien anwende.

4. Der Orchesterdirektor (der in Frankreich in der Regel mit der Violine dirigirt) beherrscht die Masse und hat das sicherste Mittel in der Gewalt sich Gehorsam zu verschaffen. Er flösst Liebe und Achtung, Vertrauen und Furcht ein. Eine jede Probe wird zu einer allgemeinen Lection. Sein Verdienst wird oft von

fatigue pour quitter le travail: on ne peut la braver sans que le jeu ne perde son élan, ses moyens, et la sensibilité, son ressort. S'appliquer à connaître ses forces et limiter son travail en conséquence, sous peine d'altérer sa santé et de nuire à ses progrès.

Directions diverses que l'on peut donner au talent sur le violon.

Si nous sommes entrés dans quelques détails qui ont pu paraitre superflus pour le violon comme instrument *solo*, c'est parce que nous sommes loin de le considérer uniquement sous ce point de vue. Le talent de bien jouer du violon, d'après l'extension que nous avons donnée aux études, peut être appliqué à différentes parties de la musique dont chacune suffit pour faire rechercher l'artiste comme homme utile et pour le conduire à la célébrité. On peut donner à ce talent, une fois acquis, une direction particulière, et selon son génie, ses études, ses moyens, son caractère et ses goûts, devenir *violon solo*, *violon de quatuor*, *professeur*, *chef d'orchestre*, *accompagnateur du piano*, *violon d'orchestre*, *violon de la danse*, *violon compositeur*.

Heureux est l'artiste, assez favorisé de la nature, pour réunir en sa personne toutes les qualités qu'exigent ces talens divers! mais non moins heureux et toujours honorable est celui qui, connaissant la portée de ses moyens, sait borner son ambition à bien réussir dans une seule de ces parties, et parvient à s'y perfectionner par de constans efforts!

1° Le *violon solo*, par l'étendue et la variété de ses moyens, par le charme de son style, par la puissance de son expression, frappe, émeut, entraîne un auditoire nombreux, étend au loin sa réputation, se fait comprendre à tous les peuples civilisés au moyen du langage universel dont il se sert; il conserve tout le pouvoir de son talent lorsque, renonçant aux succès trop faciles et dangereux pour l'art, il étudie et captive tellement le public qu'il finit par être son guide, s'il a su commencer par être son élève.

2° Le *violon de quatuor* sait prendre tous les styles, employer tous les accens pour intéresser, émouvoir un auditoire moins nombreux, mais plus éclairé, auditoire que l'instruction a rendu plus difficile et plus délicat et dont le goût épuré rend l'approbation plus flatteuse. Traducteur des chefs-d'oeuvres qui peuvent servir de type à tous les genres de composition instrumentale, il entretient le feu sacré, il ouvre une immense galerie où chacun peut aller puiser à la source du vrai beau dans ce nouveau musée.

3° *Le professeur*, dont le jugement et la patience sont toujours en oeuvre, cherche sans cesse à parler à l'intelligence de l'élève pour que celui-ci parvienne à rectifier lui même tout ce qu'il fait. Il s'adresse surtout à sa sensibilité afin qu'il comprenne le véritable objet de la musique, et qu'il sache faire, avec autant de sentiment que de raison, une juste application de ses études.

4° *Le chef d'orchestre*, destiné à gouverner les masses, use du moyen le plus sûr pour se faire obéir: il inspire autant d'amour que de respect, autant de confiance que de crainte. Professeur expérimenté, il fait, de chaque répétition, une leçon générale. Dans l'exécution, occupant le centre du mouvement, il la dirige d'une main si habile que son mérite reste inaperçu de la multitude: frappée des beautés de l'ensemble, elle ne saurait

der Menge nicht erkannt, und doch ruht fast alle Verantwortlichkeit beim Einstudieren grosser Werke auf ihm. Am Ende aber erkennt man doch die Wichtigkeit seines Berufes, und er empfängt den verdienten Lohn für seine Thätigkeit, welcher alsdann ein neuer Beweggrund sein wird, seinen Eifer für die Kunst zu erhöhen.

5. Der Violinspieler, der zum Piano begleitet, der durch das Instrument das er begleitet schon begünstigt wird, geht die Meisterwerke aller Zeiten durch, da fast alle grosse Componisten für diese zwei Instrumente geschrieben haben. Er hat, so zu sagen, die ganze Geschichte der Musik vor sich. Durch das Clavier, als Instrument der Harmonie, kann man besser als durch irgend ein anderes den Geist der Compositionen erkennen, und die Violine ersetzt bei den Gesangstellen was das Clavier hierbei entbehrt. Dieses gegenseitige Aushelfen ist eine der grössten Vollkommenheiten der Kunst, ein unendlicher Zauber, welcher der Instrumental-Musik eigen ist.

6. Der Orchesterspieler ist dem Soldaten zu vergleichen, der von sich selbst ganz abstrahirt, nur an das allgemeine Beste und an die Vervollkommnung das Ganzen denkt. Mitten in den grössten Fatiguen erhält ihn das Gefühl für Ordnung, der Gedanke an Pflichterfüllung, die Ehre, und wenn gleich der Beifall ihm selbst nicht gilt, so ist er doch froh, dazu beigetragen zu haben.

7. Der Violinist, der zum Tanze spielt, bewegt sich in einer Sphäre, welche gute Musik nicht ausschliesst. Heut zu Tage wo man mehr als je die Gewalt des Rhythmus so wie den Reiz der Charaktertänze empfindet, kann ein Musiker durch die Wahl und durch den lebendigen, graziösen Vortrag der Tänze sein Kunsttalent zeigen. Er muss jedoch treu die Eigenthümlichkeit der Tanzmelodien unser besten Componisten wiedergeben, sie mit Sicherheit (aplomb), Geschmack und mit aller Kraft der Schattirung vortragen, die ihnen den Stempel einer frischen, offenen Heiterkeit verleiht und eng verbunden ist mit dem Anstand, der stets im Gefolge der Grazien sich findet. Er benutzt die Macht seiner Kunst, um Freude hervorzurufen, wie andere, um für das Gefühl der Trauer Interesse zu erregen.

8. Der Violinkomponist. Es bleibt uns nur noch übrig von der wichtigsten Richtung zu reden, die man einem Virtuosen geben könne, denn die Eigenschaften, welche vermögen, ihn als Componisten auszuzeichnen, sind das Complement derer, welche wir den Schülern in diesem Werke einzuschärfen bemüht waren. Dieses Werk soll ja nicht allein den Mechanismus ausbilden, sondern auch das Genie des Vortrages entwickeln. Der Vortrag ist das reiche schöpferische Mittel, dessen er sich bedient, um jede Gattung der Musik angemessen wiederzugeben, jene miteingeschlossen, die er selbst einst erfinden dürfte. Das Genie des Spielers und des Componisten haben den Vereinigungspunkt, dass beide den gleichen Zweck zu erreichen suchen, nämlich den mu-

voir d'où part l'étincelle électrique dont la commotion se fait si fortement ressentir à tous. La responsabilité qui pèse presque toute entière sur le chef d'orchestre n'est point, en général, assez remarquée: le succès d'un ouvrage fait trop souvent oublier celui qui a le plus contribué à sa réussite. Mais malgré cette apparence d'ingratitude, on finit toujours par lui tenir compte des services qu'il a rendus, et dans les occasions importantes ou dans les circonstances difficiles où l'on sent mieux alors le prix d'un chef habile, il reçoit de nouvelles preuves de confiance qui deviennent pour lui de nouveaux moyens de bien mériter de l'art.

5° *L'accompagnateur du piano* favorisé par l'instrument même qu'il seconde, passe en revue les chefs-d'oeuvre des anciens et des modernes, car la plupart des grands compositeurs ont écrit pour le piano. Il voit, pour ainsi dire, se dérouler devant lui l'histoire complète de la musique; le piano étant, par son essence, l'instrument de l'harmonie, fait connaitre, mieux qu'aucun autre, l'esprit de chaque composition, tandis que le violon, suppléant à l'insuffisance du piano pour soutenir les sons, est de nature à mieux rendre les choses de sentiment dans les passages de chant, et tous les accens de la passion. Le secours mutuel que se prètent ces deux instrumens est une des plus grandes perfections de l'art, un des plus grands charmes attachés à la musique instrumentale.

6° *Le violon d'orchestre*, soldat dévoué d'une armée plus ou moins bien disciplinée, artisan ignoré des plus brillans succès, dans son abnégation complète de lui-même, ne pense qu'au bien général et à la perfection de l'ensemble. Au milieu de ses plus grandes fatigues, il est constamment soutenu par le sentiment de l'ordre, par le besoin d'harmonie, par l'attachement au devoir, par l'honneur enfin que l'emporte sur tous ses déplaisirs et le rend sensible à des applaudissemens qui ne lui sont pas personnellement destinés, mais qu'il lui suffit de pouvoir ajouter à l'approbation de sa conscience.

7° Enfin *Le violon de la danse* n'est plus retenu par les préjugés dans une sphère étrangère à la bonne musique. Aujourd'hui que la puissance du rhythme est mieux connue, que le charme attaché à la danse de caractère est mieux senti, l'artiste qui sait choisir et conserver fidèlement le genre des airs de danse de nos meilleurs compositeurs, qui les rend avec aplomb, avec goût, avec tout l'effet des nuances, qui leur donne cet accent animé d'une gaieté franche, et, tout à la fois cette décence qui accompagne toujours les graces, cet artiste peut être aussi un grand musicien, car il se sert du pouvoir de son art pour exciter à la joie comme d'autres s'en servent pour intéresser à la tristesse, et sous un de ses aspects le plus admirable, c'est-à-dire, comme étant la cause dont la danse n'est que l'effet.

8° *Le violon compositeur.* Il nous reste à parler de la plus haute direction à donner au talent du virtuose: les qualités qui peuvent le faire distinguer comme *compositeur* sont le complément de toutes celles que nous avons cherché à inculquer aux élèves dans cet ouvrage qui n'a pas seulement pour objet de former le mécanisme mais encore de développer le génie d'exécution. L'exécution est le premier moyen de création dont il se sert pour bien rendre toute espèce de musique, en y comprenant celle qu'il pourra composer un jour. Le génie de l'exécutant et celui du compositeur ont ce rapport entr'eux, qu'ils ont en vue

sikalischen Gedanken, jedoch auf verschiedenen Wegen. Der Spieler gelangt dahin, die Gedanken eines Andern durch Zeichen (Töne) auszudrücken, die er in Gedanken (Ideen) umwandelt, während der Componist seine Gedanken dadurch ausspricht, dass er sie in Zeichen umwandelt.

Der begeisterte Virtuose welcher den göttlichen Funken in sich hat, bedarf langer und gründlicher Studien, welche ausser dem Bereiche dieser Methode liegen; doch darf ihm das was sie enthält nicht fremd, noch viel weniger gleichgültig sein, da wir mehrere Meisterwerke der grössten Komponisten angeführt haben, aus denen der junge Komponist vielen Nutzen schöpfen kann. Wir haben mit Absicht das weite Feld ihrer genialen Schöpfungen, durchlaufen, damit der junge Künstler auch für seinen Theil säen, und durch weise Pflege und grossen Fleiss dahin gelange, zum Nutzen und Ehre der Kunst zu erndten. Das Genie führt von selbst zur Schöpfung neuer Ideen oder neuer ihm angemessener Ausdrucksmittel. Fast die meisten echten Violinvirtuosen componiren und jeder hat sich eine Eigenthümlichkeit des Stiles gebildet, die der seines Vortrages entspricht. Es kommt vor, dass Künstler aus Furcht für Nachahmer gehalten zu werden, Originalität erkünsteln. Vergebliches Bemühen! die Natur hat schon dafür gesorgt, dass jedem Talente ein eigenthümlicher Charakter gegeben werde, nur das Mittelmässige sieht sich in allem ähnlich, als blosser Reflex des wahren Talentes. Unter zwei Talenten finden sich wohl zuweilen Analogien oder Verwandschaft, aber nie übereinstimmende Aehnlichkeit, weil beide aus der Empfindung entspringen, welche das Gepräge eines Jeglichen Neigungen tragen.

le même objet, qu'ils tendent tous deux au même but: *la pensée musicale*; mais ils y arrivent par des chemins différens: l'exécutant, parvient à exprimer la pensée d'un autre à l'aide des signes qu'il convertit en idées, tandis que le *compositeur* réussit a peindre la sienne à l'aide des idées qu'il convertit en signes.

Le virtuose (que nous supposons toujours avoir reçu du ciel l'influence secrète) ne devient compositeur qu'après de longues études toutes spéciales et qui ne sont point du ressort de cette méthode; mais rien de ce qu'elle renferme ne doit lui être étranger, ou, encore moins, indifférent, car nous avons cité quelques uns des chefs-d'oeuvre des plus grands compositeurs, nous avons parcouru les vastes domaines de leur génie, retournant à dessein cette terre féconde pour que le jeune artiste put y semer à son tour, et parvenir, par une sage culture, à y récolter au profit de l'art.

Le génie d'exécution porte d'ailleurs, de lui même, à la création d'idées nouvelles ou d'expressions qui lui sont propres. On a vu peu de virtuoses qui n'aient été en même temps compositeurs et qui ne se soient fait un genre, un style conforme à leur individualité, et par cela même, facile à reconnaître. Dans la crainte de paraitre imitateur, on court quelquefois après l'originalité: peine inutile! la nature y a pourvu, elle a donné à chaque talent un caractère particulier, la médiocrité seule peut ressembler à tout, parce qu'elle n'est que le reflet du vrai talent, mais celui-ci ne peut offrir par fois que de l'analogie et jamais de ressemblance, car il a sa source dans le sentiment auquel chaque individu laisse l'empreinte de ses affections.

Zweiter Theil.

Dieser zweite Theil welcher vom Ausdrucke und seinen Mitteln handelt, ist derselbe den wir als Fortsetzung der ersten Methode für's Conservatoire herausgegeben haben. Die Zeit kann Aenderungen im Mechanismus herbeiführen, ihn vereinfachen oder vervollkommnen, aber der Ausdruck hat den Zweck treu wiederzugeben, was nach einem bestimmten System componirt worden ist; so lange demnach dieses System herrscht, darf nichts in der festgestellten Grundlage verändert werden. So lange also die einmal übliche Tonart beibehalten wird, wird Reinheit in der Intonation erste Bedingung sein; ferner so lange als der Takt einen Haupttheil unsers musicalischen Systems ausmacht, wird die Taktbewegung, welche bestimmt ist, und der Aplomb im Spiel, der den Effect sichert, unerlässliche Bedingung einer guten Ausführung sein. So lange als die Zierlichkeit im Vortrage (netteté), die Reinheit der Klangfarben, das Sanfte und Glänzende der Stimme jedes Ohr bezaubern, wird der Ton als erstes Ausdrucksmittel betrachtet werden müssen. Die Regeln des Styls können nur mit dem System der Sprache deren Formen jener annimmt, sich ändern, u. der Geschmack bleibt unverändert, so lange als die Kunst selbst nicht wesentliche Veränderungen erlitten haben wird. Was das Genie der Ausführung betrifft, sollte Jemand zweifeln, dass es für alle Systeme und Zeiten gleich wirksam sei? Ist es nicht immer seine Aufgabe, Leidenschaften und Empfindungen auszudrücken, ein Gemälde darzustellen? Wie auch die Kunstmittel

SECONDE PARTIE.

La seconde partie de cette Méthode, qui traite *de l'expression et de ses moyens*, est la même que celle que nous avons publiée à la suite de la première méthode rédigée pour le Conservatoire. Le temps peut apporter des changemens à quelques parties du mécanisme et peut offrir des moyens de le simplifier ou de l'enrichir, mais *l'expression* a pour but de rendre avec justesse ce qui a été composé dans un système donné: or, pendant la durée de ce système, on ne peut rien changer aux bases de l'ordre établi.

Ainsi tant que la *tonalité* dont on se sert sera conservée, *la justesse* d'intonation sera donnée pour première condition dans la musique: aussi longtemps que la *mesure* fera partie essentielle de notre système musical, le *mouvement*, qui détermine l'action et l'*aplomb* qui en fixe l'effet, seront des qualités indispensables qu'il faudra toujours appliquer à toute bonne exécution. Tant que la *netteté*, *la pureté du timbre*, *la douceur et l'éclat de la voix* charmeront l'oreille, on devra considérer le *son* comme le premier moyen *d'expression*. Les règles du style ne peuvent changer qu'avec le système du langage dont il choisit les formes; et le *goût*, ce sentiment des convenances, pris dans son acception la plus générale, sera constamment le même tant que les convenances de l'art n'auront point éprouvé de changement notable.

Quand au *génie d'exécution*, qui pourrait douter qu'il ne soit de tous les systèmes et de tous les temps? n'aura-t-il pas

sich gestalten, so wird das Genie immer eine neue Stimme sich erschaffen, um jene Göttersprache, deren Elemente in der Seele liegen, zu reden. Die Meisterwerke dreier Jahrhunderte haben bewiesen, dass die Philosophie der Musik auf den unveränderlichen Grundlagen der Vernunft und des Gefühls ruhe, und dass die Kunst durch glückliche Tonverbindungen zu rühren, unserer Natur nicht so fremd sei, als man bisher zu glauben schien.

Der Mensch erscheint uns wie ein mehr oder weniger rein gestimmtes Instrument. Sobald er zu athmen beginnt seufzt er, und er singt sobald er liebt. Die Melodie, diese süsse und tröstende Eingebung des Gefühls, ist der innerste Ausdruck eines Menschen, wie die Harmonie der ausgedehnteste Ausdruck ist. Der Mensch sagt zu sich selbst bei seiner einsamen Klage: „Die Melodie ist in mir." Wenn Widerwärtigkeiten ihn bedrängen, seufzt er, und seine Stimme wird melodisch. Bei seinen Gesängen der Freude, die andere mit ihm theilen, wenn sein Herz von edlen Leidenschaften sich erhoben fühlt, wenn seine Seele edlen Empfindungen hingegeben ist, ruft er: „Die Harmonie ist in uns!" die Gebirge hallen dann seine patriotischen Lieder wieder, und die Tempelwölbungen verlängern in wohltönenden Accorden seine geistlichen Gesänge.

Das menschliche Herz hat, ungeachtet der ihm vorgeworfenen Veränderlichkeit, eine solche Beständigkeit, Gleichförmigkeit und wenn man sich so ausdrücken darf, eine solche Aufeinanderfolge der Empfindungen in seinen Neigungen, dass dies genügende Bürgschaft für die Dauer der Werke des Genies liefert. Wir berufen uns hier nicht allein auf das Zeugniss der Bewunderer Homers und Jener, welche noch durch die Leiden der Dido gerührt werden können, sondern fragen die, welche die unsterblichen Meisterwerke eines Palestrina, Haendel, Joh. Seb. Bach etc. gehört haben, ob sie nicht, durchdrungen von den erhabenen Tönen, bereit sind zu bezeugen, dass das Herz stets durch dieselben Seufzer denselben Anklängen antworte.

Vom Ausdrucke und seinen Mitteln.

Wir haben die Violine von Seiten des Mechanismus betrachtet, und die äusserlichen Principien angegeben, welche geeignet sind bei einem Schüler die natürlichen Anlagen zu entwickeln. Hat der Schüler die Schwierigkeiten der Anfangsgründe überwunden, so mache er die Anwendung seiner Kenntnisse auf Musikstücke von stufenweis zunehmender Schwierigkeit, die geeignet sind sein Spiel und den Geschmack zu bilden, denn es ist anerkannt, dass er nur durch das Studium vorhandener Werke im Stande sein wird, Grosses zu leisten, er studiere die Geschichte der Musik in den Meisterwerken der früheren und jetzigen Zeit [1]). Das Violinspiel gewinnt an Character, alles was Mechanismus heisst, veschwindet und die Empfindung wird statt seiner herrschend; hier ist es wo der Geist als Herrscher sich zeigt, indem er die Mittel deren er sich um zu rühren bediente, dem Zuhörer vergessen macht. Der Ausdruck öffnet jetzt seinem Talente eine Lanfbahn, deren Ziel sich nur in den Regungen des menschlichen Herzens findet. Es genügt nicht, dass er gefühlvoll geboren sei, seiner Seele muss auch jene Ausdehnungskraft, jene

1) Die Compositionen von Corelli, Haendel, Tartini, Geminiani, Locatelli, Ferrari, Stamitz, Leclerc, Gaviniès, Nardini, Pugnani und Viotti verdienen als die vorzüglichsten bezeichnet zu werden.

toujours à rendre le langage des passions? n'aura-t-il pas des sentimens à exprimer, des tableaux à peindre? sous quelque forme que soient présentés les moyens de l'art, il saura bien se créer une voix nouvelle pour parler ce langage des Dieux dont le vocabulaire est dans l'âme. Trois siècles de chefs-d'oeuvre ont déjà prouvé que la philosophie de la musique était fondée sur les principes immuables de la raison et du sentiment, et que l'art d'émouvoir par d'heureuses combinaisons de sons n'était pas si étranger à notre nature jusqu'à présent, on avait paru le croire.

L'homme est, à notre sens, un instrument plus ou moins bien d'accord: il gémit dès qu'il respire, il chante dès qu'il sait aimer. *Mélodie!* douce et consolante inspiration du sentiment! vous êtes *l'expression* intime d'un seul, comme *l'harmonie* est *l'expression* expansive de tous: dans sa plainte solitaire, l'homme se dit, *la mélodie est en moi!* lorsque le vent de l'adversité l'agite et fait courber sa tête, il gémit et, comme le roseau, sa voix devient mélodieuse. Dans ses chants d'allégresse et de joies partagées, lorsque son coeur est ému par de nobles passions, lorsque son âme vient à s'ouvrir à des sentimens généreux, il s'écrie: *l'harmonie est en nous!* et les échos des montagnes retentissent de ses chants patriotiques, et les voûtes du temple prolongent en accords ses cantiques sacrés!

Le coeur de l'homme malgré la mobilité qu'on lui reproche, a dans ses affections une constance, une uniformité, une généalogie de sentimens, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui doit rassurer sur la durée des oeuvres du génie. Nous en appellons ici non seulement aux admirateurs d'Homère et à ceux qui sont encore sensibles au récit des malheurs de Didon, mais à ceux qui ont entendu les chefs-d'oeuvres de Palestrina, de Haendel, de Sebastien Bach et d'autres encore; nous leur demandons si, pénetrés de ces sublimes inspirations, l'effet qu'elles ont produit sur eux ne suffit pas pour témoigner que le coeur répond toujours aux mêmes accens par les mêmes soupirs!

De l'expression et de ses moyens.

On vient de considérer le violon sous le rapport du mécanisme, et l'on a fourni les principes matériels qui sont propres à développer dans un élève les moyens physiques que la nature peut lui avoir donnés; quand il aura vaincu ces difficultés élémentaires, on lui en fera faire l'application dans un bon choix de musique, d'une difficulté progressive, capable de lui former en même temps le jeu et le goût, car il ne pourra sortir de l'ordre commun et faire de grandes choses qu'en étudiant les choses déjà faites. On lui fera donc suivre, pour ainsi dire, l'histoire du violon en lui mettant sous les yeux les ouvrages des plus anciens maîtres successivement jusqu'à ceux de nos jours [1]). Le violon prend alors un caractère, tout ce qui tient au mécanisme disparait, et le sentiment règne à sa place: c'est ici qu'il doit l'emporter sur l'art, se montrer seul et faire oublier les moyens dont il se sert pour émouvoir. Que l'élève devenu habile dans le mécanisme du violon ne se croit donc pas à la fin de ses travaux, et qu'il consulte ses forces avant que de passer outre. *L'expression* vient ouvrir à son talent une carrière qui n'a de

1) On doit indiquer comme les meilleures compositions en ce genre celles de Corelli, Haendel, Tartini, Geminiani, Locatelli, Ferrari, Stamitz, Leclerc, Gaviniès, Nardini, Pugnani et Viotti.

Wärme der Empfindung eigen sein, die nach Aussen dringt, sich mittheilt, durchdringt und zündet. Dies ist das heilige Feuer, welches, einer geistvollen Dichtung nach, Prometheus raubte, um die Menschen zu beseelen.

Rousseau sagt in seinem *Dictionnaire de Musique*: „der Ausdruck besteht darin, alle Ideen die den Musiker erfüllen, und alle Gefühle die er ausdrücken will, mit Energie wiederzugeben" [1]).

Mittel des Ausdrucks.

Der wahre Ausdruck beruht auf Ton, Tempo, Styl, Geschmack, Aplomb und auf Talent der Ausführung.

Ton.

Jedes Instrument hat einen eigenthümlichen Klang, der von seiner Bauart, Grösse und dem Stoffe, aus dem es besteht und den Mitteln die man braucht es in Schwingung zu bringen, abhängt. Es ist vorzugsweise der Klang der selbst auf das minder geübte Ohr wirkt. Doch giebt es kein Instrument, sagt Rousseau, das einen mannigfaltigern und allgemeineren Ausdruck gestattet als die Violine. Dieses wunderbare Instrument ist die Hauptstütze der Orchester und genügt einem grossen Componisten um alle Effecte dadurch hervorzubringen, welche schlechte Musiker vergeblich in der Verbindung einer Menge verschiedener Instrumente suchen [2]). Die Violine hat allerdings in den hohen Tönen das Brillante der Clarinette oder den naïven und ländlichen Ton der Oboe; in den mittlern Tönen die sanften und zärtlichen Töne der Flöte; in der Tiefe besitzt sie den schwermüthigen Ausdruck des Fagotts oder die edlen und rührenden Töne des Horns; doch hängt diese Verschiedenheit von dem Talente des Spielers ab, der seine Violine zu beleben versteht.

Ausser diesem eigenthümlichen Klange der Violine selbst, ist es noch ein zweiter der so wesentlich wirkt, und zwar derjenige den der Künstler selbst erzeugt, so zwar, dass dieselbe Violine von zwei verschiedenen Künstlern gespielt, kaum im Klange wieder zu erkennen ist.

Bevor der Gesang die Phrase geschlossen, oder bevor der Hörer einen bestimmten Gedanken an das, was gespielt wird, geknüpft hat, frappirt der Ton zuvörderst die Sinne und ergreift die Seele; er ist dem Ohre was das Schöne dem Auge; der erste Ton erzeugt wie der erste Blick einen entscheidenden Eindruck, der sich selten verwischt. Man bewahrt die Erinnerung an den Ton Tartini's und Pugnani's, und erkennt durch ihn die Verschiedenheit des Ausdrucks beider Meister; obgleich es lange her ist, dass wir des Genusses beraubt sind, den ausdrucksvollen Ton Viotti's zu hören, so haben wir ihn immer noch im Ohre und nichts vermag ihn uns zu rauben, ein solches Denkmal hat er sich in unserm Gedächtniss und in unserm Herzen gesetzt [3]). Wer einen schönen Ton erlangen will, muss zuvörderst ihn durch das eifrige Studium der mechanischen Mittel, wie diese oben erläutert worden [4]),

1) u. 2) S. Rousseau's Wörterbuch der Musik, Art. Ausdruck.

3) Die Bemerkung scheint uns hier nöthig, dass dieser 2te Theil der ersten Schule schon vor länger als 30 Jahren abgefasst worden und dass wir seitdem öfters so glücklich gewesen sind, Viotti zu hören und unsere frühere Bewunderung vor seinem Talente bestätigen können. Die Jahre haben unsere Hochachtung und Vorliebe für dieses herrliche Genie nur zunehmen lassen; sein Vortrag war so wahr, natürlich und zu gleicher Zeit so erhaben, dass er allen seinen Eingebungen den liebenswürdigsten und grossartigsten Character verlieh.

4) S. Art. Ton im ersten Theil.

bornes que dans les sensations du coeur humain; il ne suffit pas qu'il soit né sensible, il faut qu'il porte dans son âme cette force expansive, cette chaleur de sentiment qui s'étend au déhors, qui se communique, qui pénètre, qui brûle. C'est ce feu sacré qu'une fiction ingénieuse fait dérober par Prométhée pour animer l'homme.

„L'expression consiste à rendre avec énergie toutes les idées que le musicien doit rendre et tous les sentimens qu'il doit exprimer" [1]).

Moyens d'expression.

La véritable expression dépend du *son*, du *mouvement*, du *style*, du *goût*, de *l'aplomb* et du *génie* d'*exécution*.

Son.

Chaque instrument a un timbre particulier qui tient à sa structure, à sa grandeur, à la matière qui le compose, et aux moyens qu'on emploie pour le mettre en vibration: c'est ce timbre qui lui donne un caractère si prononcé, que l'oreille la moins exercée peut aisément le reconnaitre. „Mais il n'y a point d'in„strument, dit Rousseau [2]), dont on tire une expression plus variée „et plus universelle que du violon. Cet instrument admirable „fait le fonds de tous les orchestres et suffit au grand composi„teur pour en tirer tous les effets que les mauvais musiciens „cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instrumens „divers." En effet, dans les tons aigus, le violon peut avoir le brillant de la Clarinette ou le son naïf et champêtre du Hautbois; dans le médium, les sons doux et tendres de la Flûte; dans le grave, l'accent mélancolique du Basson, ou les sons nobles et touchans du Cor: cette variété dépend du talent de celui qui sait l'animer. Mais outre ce timbre flexible et particulier à l'instrument, il en est un second qui tient au dégré de sensibilité du musicien et qui modifie tellement le son que le même violon joué par deux musiciens différens n'est presque jamais reconnaissable. Avant que le chant ait achevé sa période, ou que l'auditeur ait attaché une idée à ce que l'on exécute, le *son* frappe d'abord ses sens et vient émouvoir son âme: il est pour l'oreille ce qu'est la beauté pour les yeux, le premier son comme le premier regard décide l'enchantement et fait une impression si profonde que jamais elle ne s'efface. On conserve assez bien le souvenir du son que Tartini et Pugnani tiraient de leur violon pour en faire la différence et pour avoir présent le genre d'expression qui les caractérisait: quoique depuis trop longtemps nous soyons privés d'entendre les sons expressifs de Viotti, nous en avons été tellement émus, que rien ne pourra nous les faire oublier; la trace ne peut en être fugitive, elle reste à jamais dans la mémoire comme dans le coeur [3]). Que ceux qui désirent une belle qualité de son commencent à la préparer par les moyens mécaniques que nous avons indiqués [4]), mais qu'ils ne la cherchent point ailleurs

1) Rousseau. Dict. de Musique. Art. Expression.

2) Dictionnaire de Musique. Art. Expression.

3) Nous devons faire observer ici de nouveau que cette seconde Partie de la première Méthode a été écrite il y a plus de 30 ans, et que nous avons eu, depuis, quelques heureuses occasions d'entendre Viotti et de voir combien était fondée notre ancienne admiration pour ses talens; les années n'ont fait qu'accroître notre estime et notre prédilection pour ce beau génie dont les accens étaient si vrais, si naturels et à la fois si élevés qu'ils donnaient à toutes ses inspirations le plus aimable comme le plus grand caractère.

4) Voyez l'Art. Son, Ire Partie.

vorbereiten; er hüthe sich ihn wo anders zu suchen als in seiner eigenen Empfindung, er bemühe sich ihn aus der Tiefe seiner Seele zu ziehen, denn nur da findet sich seine unerschöpfliche Quelle.

Tempo.

Die Alten hatten die Musik, in Bezug ihrer Wirkung auf die Seele, in drei Arten getheilt, in die ruhige, die lebhafte und die begeisterte (enthusiastische) 1).

Diese drei Hauptcharaktere sind in den drei Tempi's begriffen, im Adagio, Moderato und Presto, und der Grundcharakter eines Musikstückes hängt grösstentheils von dem Tempo ab; diese verändernd wird man leicht aus einem sehr heitern Stück ein trauriges Adagio, aus einer rührenden Melodie ein lustiges Presto machen können. Der Ausdruck erfordert daher, dass man auf's genaueste das vorgeschriebene Tempo beobachte. Um diesen Character des Stücks festzuhalten muss man durchaus nichts thun, wodurch er auf irgend eine Art verwischt werden könnnte. Man darf daher im Adagio keine raschen Passagen anbringen, oder ihm einen, dem durch das Tempo ausgesprochenen Character, fremden Ausdruck geben. Die Verzierungen müssen breiter, die Vorschläge langsamer, der Triller muss weicher, der Bogenstrich gehaltener sein, als im Allegro. Das Allegro spiele man fester und mit belebterem Bogenstrich. Die Verzierungen, die Vorschläge bleiben zwar breit, sie werden aber mit rascher wechselndem Bogenstrich ausgeführt und der Triller erhält mehr Schwung. Die grösste Leichtigkeit, das regste Leben, Funken sprühendes Feuer lege man in das Presto und selbst in den Stellen von schwachem Ausdruck müssen die Finger und der Bogen regsam bleiben. Uebrigens kann man hier nur dem Schüler die richtige Bahn zeigen, damit er sich nicht verirre, denn soust gebe es hier noch viel zu sagen. Der Verständige wird auch von selbst einsehen, dass es von den drei Hauptbewegungen (Tempi) noch viele Abstufungen geben muss, z. B. das Larghetto, Andante, Moderato, Allegretto etc. Man halte den Schüler hierin recht streng, und was die Nebentempi anbelangt (Larghetto, Andante, Moderato, Allegretto), so ist es Sache des musikalischen Gefühls jedes Einzelnen, die Grade der Tempo-Veränderung zu bestimmen Es versteht sich von selbst, dass alles bisher Gesagte nur das Materielle des Ausdrucks betrifft, der noch in anderer Hinsicht zu betrachten ist.

Styl.

Es ist die Art des Ausdrucks, und die Wahl der Ausdrucksmittel, der Accent den man jedem Stücke giebt, welche den Styl

1) Die Philosophen hatten die Musik in Rücksicht ihrer Wirkung auf die Seele in drei Gattungen getheilt: in ruhige, lebhafte und begeisterte (enthusiastische) Musik; erstere war ein ernster Gesang im gemässigten Tempo, weshalb sie moralisch genannt wurde; die andere ein lebhafter Gesang, welcher den Leidenschaften entsprechend war; die dritte ergriff die Seele und erfüllte sie mit Entzücken. (Anmerk. von Lebatteux zur Poetik des Aristoteles.) — Drei Principien der Musik giebt es nach Plutarch, nämlich die Heiterkeit, den Schmerz und den Enthusiasmus. — Dem Aristides Quintilian, einem griechischen Musiker zufolge, wird die Musik in drei Arten getheilt: in Musik der Trauer, der Freude und der Ruhe. — Euclides nahm drei Charactere in der Melodie an, nämlich die, welche die Seele erhebt, die sie entnervt oder verweichlicht und die sie beruhigt. Die Unterscheidung des Aristides Quintilian ist auf die drei Bezeichnungeu: Adagio, Andante, Allegro zurückzuführen; er betrachtete das Adagio eher für traurig als für zärtlich, welcher Meinung ich jedoch nicht beistimmen kann. Das Andante malt die Stille und sanfte Rührung in dem Maasse, dass der Begriff der Ruhe nicht zerstört wird. Das Allegro drückt Heiterkeit aus, wie dies der Name schon ausspricht.
S. Drieberg, Wörterbuch der griechischen Musik. Berlin, 1835.

que dans leur sensibilité, qu'ils s'appliquent à la tirer du fonds de leur âme, car c'est là qu'ils trouveront sa source.

Mouvement.

Les anciens avaient divisé la musique relativement à ses effets sur l'âme, en trois espèces: musique *tranquille*, *active*, et *enthousiastique* *). Ces principaux caractères sont compris dans les trois mouvemens connus sous le nom d'*adagio*, *moderato*, *presto*. Le caractère d'un morceau de musique dépend en grande partie de son mouvement: il n'est personne qui n'ait assayé de changer le mouvement d'un air, et qui n'ait fait ainsi un morceau très gai de l'Adagio le plus triste, ou un air touchant du Presto le plus animé. L'expression exige donc que l'on donne avec la plus grande exactitude à la musique qu'on exécute le mouvement. Il faut en outre lui conserver ce caractère et ne rien faire qui puisse l'altérer: ainsi on évitera de placer dans l'*adagio* des traits de vitesse ou lui donner un accent étranger au caractère qu'annonce son mouvement, on fera les ornemens plus larges, les petites notes plus lentes, les trilles plus souples et plus onctueux, et le coup d'archet soutenu beaucoup plus lentement que dans l'allegro. L'*allegro* se jouera d'une manière plus ferme et d'un coup d'archet plus animé. Les ornemens, les petites notes, seront toujours faits largement, mais à coups d'archet plus fréquens, et l'on donnera plus d'élan aux trilles. On mettra dans le *presto* toute la légèrete, toute la vivacité, toute la fougue possibles, et même dans les passages du plus grand abandon, les doigts et l'archet conserveront toujours quelque chose de vif et d'animé. On ne fait au surplus que mettre les élèves sur la voie pour les empêcher de s'égarer; il y aurait une infinité d'autres choses à leur dire, et les plus intelligens devineront déjà qu'il y a des dégrès de mouvemens qui participent des trois dont nous venons de parler, comme le Larghetto, l'Andante, le Moderato, l'Allegretto etc.; c'est alors au sentiment musical à prononcer plus ou moins dans ces divers mouvemens l'un des trois principaux caractères dont il s'agit. On verra bientôt que tout ce qui vient d'être dit regarde le matériel de l'expression, et qu'il est une autre manière de la considérer.

Style.

C'est la manière d'exprimer, le choix des expressions, l'ac-

1) Les philosophes avaient divisé la musique, relativement à ses effets sur l'âme, en trois espèces: musique tranquille, active, enthousiastique; la première était un chant grave d'un mouvement modéré, ce qui la fit nommer morale; la seconde était un chant plus vif qui convenait aux passions. La troisième saisissait l'âme et la remplissait d'ivresse. (Notes de l'abbé Lebatteux sur la poëtique d'Aristote.)
Il y a trois principes de la musique, dit Plutarque; la gaieté, la douleur, l'enthousiasme.
La musique se divise en trois espèces; musique d'affliction, de gaieté, de calme. (Aristide-Quintilien, musicien grec.)
Euclide établit trois caractères de mélodie, celui qui élève l'âme, celui qui l'énerve et l'amollit, celui qui la tranquillise.
La distinction d'Aristide-Quintilien se rapporte à ces trois mots: Adagio, Andante, Allegro. Il considère l'Adagio plutôt comme triste que comme tendre, je m'éloigne en ce point de son opinion. l'Andante peint le calme et les émotions si douces qu'elles ne détruisent pas l'idée du repos. l'Allegro exprime la gaieté comme le seul nom l'indique. Aristide-Quintilien qui ne fait pas mention de la musique enthousiastique, aurait-il conçu, ainsi que moi, que l'Allegro devient enthousiastique l'orsqu'on y joint l'accessoire du bruit et l'appareil de l'imitation? (Observations sur la musique, par Mr. de C.)

characterisiren. Das Adagio, Allegro und Presto erfordern, jedes für sich, einen besonderen Styl, den man ja nicht verwechseln darf.

Jeder Komponist hat seinen eigenthümlichen Styl der von seiner Art, zu denken und zu fühlen, abhängt. Es giebt Künstler, deren Eigenthümlichkeit nur für den Styl einiger Komponisten geeignet ist, und die nicht fähig sind, jeden Styl wiederzugeben, was oft zum Theil in der Organisation liegt. Für dieses Uebel giebt es kein Mittel. Stehen dagegen dem Schüler nur physische Hindernisse entgegen, so studiere er alle Gattungen, die Werke aller Meister und bemühe sich sein Spiel darnach auszubilden und vielseitig zu werden. Er ahme grosse Meister nach um selbst Meister zu werden, ohne Furcht stets Nachahmer zu bleiben. Aus den besten Werken der vorzüglichsten Meister eigene er sich zuerst den Styl an, der seiner Weise zu empfinden, am meisten analog ist, In jedem Individuum modeln sich indessen die innern Gefühle auf eine unendlich mannigfache Weise, und der auf diese oder jene Art nuancirte Eindruck bildet auch den besondern ihm homogenen Styl. Der Schüler welcher den Keim des wahren Talents in sich trägt, wird daher endlich sich selbst einen Styl bilden, in dem er sein eignes Ich darstellt, und originell erscheinen wie die, welche reden was sie empfinden und nur das schreiben oder ausführen was ihnen die innerste Regung des Herzens und der Schwung ihrer Phantasie eingiebt. Der Schüler suche also alle Schwierigkeiten zu überwinden, den Styl der grossen Meister zu studieren und ihre Kompositionen in ihrem Geiste wiederzugeben. Hat er dies erreicht, so wird er sich bald selbst eine Eigenthümlichkeit schaffen, die aber immer natürlich, und nie bizarr oder affectirt sein darf. Der gute Geschmack muss einem Uebel, das allgemeiner ist, als man wohl glauben möchte, vorbeugen.

Geſchmack.

Der natürliche Geschmack ist nichts anderes als das Gefühl für das Schickliche, der unbemerkbare Takt, jeder Sache den ihr gebührender Ton, Charakter und Platz zu geben. Er geht der Reflexion voran und wählt, ohne es zu wissen, immer das Beste.

Ausserdem giebt es eine andere Gattung des Geschmacks, ein Resultat der Vergleiche, des Urtheils, der Erfahrung, nämlich den vervollkommneten Geschmack, der mit dem natürlichen Geschmack, die besonderen Eigenthümlichkeiten des Schicklichen, von denen wir so eben gesprochen, vereint. Er ist Naturgabe und Folge der Bildung zugleich, bedingt eben so Nachdenken als Instinkt und besteht nicht, wie viele glauben, darin, ein Stück mit Verzierungen zu versehen, sondern gerade sich derselben zu enthalten, wenn es der Gegenstand erfordert, oder sie am rechten Orte anzuwenden, und sie aus der Natur des Ausdruckes der Gesangsstücke selbst zu entnehmen, wie wir dies in früheren Artikel gelehrt haben. Es ist Sache des Lehrers den Schüler zu unterstützen, die Entwickelung seines Geschmacks zu befördern, ihn zu lehren, dass ein eingreifendes, leidenschaftliches Stück keine Bravour-Arie sei, und dass ein Adagio nichts gemein habe mit den ungestümen, lebhaften Bewegungen eines Allegro; dass man ein Quartett nicht so frei spielen dürfe wie ein Concert, dass man sein Spiel der Grösse des Gegenstandes anpassen und nichts machen dürfe, was nicht dem Hauptcharakter des Stückes entspricht.

cent qu'on donne à chaque morceau qui caractérisent le *style*. Ainsi, d'après ce qu'on vient dire, l'Adagio, l'Allegro, et le Presto ont un style particulier qu'il faut avoir soin de ne pas confondre. Chaque compositeur imprime à ses ouvrages un cachet particulier, un style qui lui est propre, qui tient à sa manière de sentir et d'exprimer. C'est ici l'écueil de bien des exécutans: tel a la faculté de rendre la musique d'un auteur qui ne peut jouer celle d'un autre; ses doigts, son archet, son jeu, tout s'y refuse, parce-qu'il n'a pas en lui la flexibilité nécessaire pour prendre tous les styles, ou qu'il n'est pas assez bien organisé pour saisir les différentes manières de phraser, et les différens accens à donner aux phrases: à ce dernier mal, point de remède; mais si l'élève n'est arrêté que par des obstacles physiques, qu'il cherche à modifier, à varier son jeu en étudiant tous les genres et tous les auteurs: qu'il commence par imiter les grands modèles pour pouvoir servir de modèle à son tour, et qu'il ne craigne pas de rester imitateur. Parmi les meilleurs ouvrages des meilleurs maitres, il prendra d'abord le style qui a le plus d'analogie avec sa manière de sentir, mais comme les sensations varient à l'infini dans chaque individu, et que ce sont les nuances dans les impressions qui produisent la différence dans les styles, s'il a le germe d'un vrai talent il finira par se faire un style dans lequel il se peindra tout entier, et prendra ce caractère d'originalité propre à ceux qui disent ce qu'ils sentent et n'écrivent ou n'éxécutent que d'après les inspirations du coeur et les élans de l'imagination.

Mais cette originalité à laquelle il ne faut jamais viser, doit être naturelle, on ne peut l'affecter sans se trahir et sans être bizarre: c'est au bon goût à prévenir ce malheur plus commun qu'on ne le pense.

Goût.

Le *goût naturel* n'est autre chose que le sentiment des convenances, un tact imperceptible qui porte à donner à chaque chose le ton, le caractère, et la place qui lui conviennent. Il précède la réflexion, et sans le savoir, il choisit toujours bien.

Il est une autre espèce de goût formé par le résultat des comparaisons, par le jugement, par l'expérience, c'est le *goût perfectionné* qui joint au goût naturel la connaissance particulière des convenances dont on vient de parler; il est à la fois un don de la nature et le fruit de l'éducation, il exige de la réflexion autant que de l'instinct, il ne consiste pas, comme beaucoup de personnes le croyent, à placer dans un morceau de chant des ornemens ou des tournures agréables, mais à s'en abstenir quand le sujet le demande, ou à les employer à propos, et à tirer les ornemens de la nature même de l'expression du chant, comme on l'a déjà dit (Voy. Art. Ornemens, 1e Partie). C'est au maître alors à seconder son élève, à favoriser le développement de son goût en lui faisant connaître qu'un morceau touchant et passionné n'est point un air de bravoure, et qu'un Adagio n'a rien de commun avec les mouvemens brusques et précipités de l'Allegro: qu'on ne doit pas jouer le Quatuor d'une manière aussi ferme et aussi développée que le Concerto; qu'il faut proportionner son jeu à la grandeur du sujet, modifier ses sons et ménager ses moyens suivant que l'exigent les passages d'une expression différente, et ne rien faire enfin qui ne corresponde au caractère principal du morceau.

Es würde jedoch jeder Unterricht vergebens sein, wenn den Schüler nicht sein eigenes Gefühl unterstützt und wenn man ihm dergleichen Bemerkungen öfter wiederholen müsste; er würde dann ein Nachahmer, aber kein Mensch von Talent sein; die beste Lehre ist also nicht die welche der Lehrer giebt, sondern die der Schüler selber zu nehmen versteht.

Aplomb.

Für den Aplomb genügt es nicht richtigen Takt zu halten, man muss vielmehr für jeden Theil des Taktes die grösste Genauigkeit beobachten und sein Spiel so beherrschen, dass das Tempo immer gleich bleibe. Der Ausdruck erlaubt zuweilen eine kleine Veränderung in der Bewegung, doch darf sie nur Gradation und fast unmerklich sein, oder es wird der Takt nur gewissermaassen einen Augenblick unterbrochen, und man findet sich sogleich wieder in das vorgeschriebene Tempo zurück. Missbraucht man diese Freiheit, so geht der Reiz verloren, den die Musik durch das bestimmte Tempo gewinnt; und das Ohr, das an diese Zeiteintheilung, die so schön den Charakter eines Stückes bestimmt, gewöhnt ist, wird bald dieser Veränderungen, dieses Wirwarrs im Tempo müde, der die Schönheiten des Ganzen zerstört. Man glaubt oft Feuer in das Spiel zu bringen, wenn man bei schweren Stellen ein wenig eilt, als ob die Gluth des Ausdrucks in der Geschwindigkeit bestände! Man dürfte also in ein Adagio keine Gluth legen? Diese Art ist nur ein künstliches Mittel dies wahre Feuer zu ergänzen. Diese aber zeigt sich in der Art, eine Stelle kräftig, energisch, mit Seele in einem Adagio, wie in andern Tempi's zu spielen. Der Aplomb ist nächst der Reinheit eine der Hauptsachen im Spiele; mit Hülfe eines Chronometers wird man sehen, dass nichts schwerer sei als die einzelnen Takttheile richtig zu markiren. Man möchte fast meinen, es sei der Lauf des Blutes, das uns den nothwendigen Rhythmus giebt und dass man den Schlägen des Herzen den Ursprung des Taktes verdanke. Folgt man nicht wirklich diesen bald heftigen, bald ruhigern Bewegungen, welche Liebe, Hass, Freude, Schmerz, Furcht und Hoffnung in unserer Seele erzeugen, wenn man Leidenschaften malt? Diese sind es die dem Komponisten als Richtschnur für Rhythmus und Takt dienen; ihrer Natur nach können sie jedoch nicht mathematisch geregelt werden; und es entstehen auch Verschiedenheiten, welche auf die Organisation des Individuums beruhen, und dies ist es was es so schwer macht Aplomb zu bewahren, und einem angegebenen Tempo zu folgen. Vor Allem ist es nöthig, dass der Geist frühzeitig gewöhnt werde, die Lebhaftigkeit der Sinne zu mässigen und die Leidenschaften zu ordnen, die den Spieler beleben sollen; ist er zurückhaltend, so wird er kalt, die Kunst besteht nun darin, das Gefühl, das uns fortreisst, und das, welches uns zurückhält im Gleichgewicht zu erhalten. Es ist dies, wie man sieht, eine andere Art von Aplomb, als der welcher blos auf genaue Zeiteintheilung beruht. Dieser Takt im höhern Sinne ist Folge grosser Uebung so wie reifen Talents.

Mais on espère en vain guider un élève si sa sensibilité ne va pas au devant du précepte et s'il a besoin que de pareilles observations lui soient répétées: on vient à bout de faire un copiste, mais non pas un homme à talent; la meilleure leçon n'est donc pas celle que donne le maître, mais celle que l'élève sait prendre lui-même.

Aplomb.

Il ne suffit pas de bien suivre la mesure pour avoir de l'*aplomb*, il faut de plus mettre une grande précision dans chacun des temps qui la composent, et tellement maîtriser son jeu que le mouvement soit toujours égal. L'expression permet quelquefois une légère altération dans la mesure, mais, ou cette altération est graduée et comme insensible, ou la mesure n'est simplement que déguisée, c'est-à-dire qu'en feignant d'y manquer un moment, on se retrouve bientôt après aussi exact à la suivre qu'auparavant. Si l'on abuse de cette licence, la musique perd le charme qui lui est donné par la régularité du mouvement, et l'oreille accoutumée à cette cadence, à cette division des temps qui détermine si bien le caractère d'un morceau, se fatigue bientôt d'une diversité, d'une confusion de mouvemens qui détruit les beautés de l'ensemble.

On croit donner de la chaleur à l'exécution en pressant un peu la mesure dans la difficulté, comme si la chaleur d'expression était dans la vitesse! il faudrait donc renoncer à mettre de la chaleur dans un Adagio? ce système n'est qu'un moyen factice pour suppléer à la véritable chaleur. Celle-ci se manifeste dans la manière de rendre un passage avec force, avec énergie, avec expansion d'âme qu'on doit employer dans l'Adagio comme dans les autres mouvemens.

L'aplomb est, avec la justesse, ce qu'il y a de plus rare dans l'exécution: on peut voir en jouant devant un chronomètre mis en mouvement, qu'il n'est rien de plus difficile que de marquer également les temps et la mesure. On dirait que c'est le mouvement du sang qui nous a rendu le rhythme nécessaire et qu'on doit aux battemens du coeur l'origine de la mesure. Dans la peinture des passions ne suit-on pas en effet ces émotions tantôt vives, tantôt lentes, ces mouvemens plus ou moins accélérés que l'amour, la haine, le plaisir, la douleur, la crainte ou l'espérance excitent dans notre sein? ce sont eux qui servent de règle au compositeur pour choisir les rhythmes et la mesure; mais par leur nature même, ils ne peuvent être mathématiquement réguliers; il s'y introduit d'ailleurs des différences qui naissent de l'organisation de chaque individu, et voilà d'où vient la grande difficulté de conserver l'aplomb, et de suivre un mouvement donné. Pour y parvenir, il faut que l'esprit soit de bonne heure accoutumé à modérer la vivacité des sens, et à régler ces passions qui doivent animer l'exécutant: s'il se laisse entraîner par elles, plus de mesure, plus de nuances, plus d'effets; s'il a trop de retenue, il est froid: l'art consiste à maintenir en équilibre le sentiment qui vous entraîne et celui qui vous retient; c'est, comme on le voit, un autre genre d'aplomb que celui qui tient uniquement à la division exacte des temps et à la mesure; on le doit à la grande habitude autant qu'à la maturité du talent.

Genie des Ausdrucks.

Der Geist ist es, der in einem Augenblicke die verschiedenen Charaktere der Musik auffasst, der, durch rasche Begeisterung, mit dem Genie des Componisten Eins wird, allen seinen Intentionen folgt und sie eben so leicht als genau wiedergiebt, so dass man die Wirkungen vorempfindet, um sie mit mehr Glanz erscheinen zu lassen, der dem Spiele eines Instrumentes jene Farbe verleiht, welche für den Styl des Componisten passt. Der Geist ist es, der Grazie mit Gefühl, Natürlichkeit mit Grazie, Kraft mit Zartheit zu vereinen und alle Nuancen zu markiren weiss, die den Gegensatz erzeugen; der plötzlich zu einem verschiedenen Ausdrueke übergehen, sich jedem Slyl, jedem Accente fügen, der ohne Affectation die geistreichsten Stellen wiedergeben und geschickt die gemeinsten verschleiern kann; der von dem Geiste eines Musikstückes sich so durchdringen lässt, dass er ihm Reize verleiht, die gar nicht angegeben sind, ja der selbst Effekte schafft, die dem Componisten entgangen sind; er ist es der Alles übersetzen, Alles beleben, der das Gefühl des Componisten in die Seele des Zuhörers übertragen kann, der die grossen Geister vergangener Jahrhunderte wieder ins Leben ruft, und der endlich ihre erhabenen Gedanken mit jener Begeisterung wiedergiebt, welche die edle, ergreifende Sprache, die man so schön gleich der Poësie, die Sprache der Götter genannt hat, erfordert.

Ein Theil der Mittel für den Ausdruck, von denen wir oben gesprochen haben, gehört zur Kunst und lehrt was nöthig ist, um es gut zu machen; das Genie des Vortrags jedoch führt dahin es besser zu machen. Das Genie ist es, das von dem Gefühle getrieben, mit kühnem Fluge sich nach dem grossen Bereiche des Ausdrucks erhebt, um Neues zu entdecken; hier giebt es kein Nachdenken, kein Berechnen mehr, hier bewährt der Künstler seine Gewohnheit, das Spiel den Regeln der Kunst unterzuordnen, so dass er ihnen ohne Studien und Mühe folgt, und dass sie, weit entfernt seine Phantasie zu erkalten, vielmehr dazu beitragen, seine Ideen blüthenvoller zu entwickeln und ihn mehr in den Geist der Musik dringen zu lassen, die er vorträgt. Sein inneres Gefühl bereitet ihn vor auf Alles, was er spielen will, und kaum hat er das Thema des Stücks betrachtet, so schwingt sich auch schon sein Geist zur Höhe des Gegenstandes auf.

Die Sonate, eine Art von Concert ohne Begleitung, bietet ihm Gelegenheit, seine Kraft glänzen zu lassen, einen Theil seiner Mittel zu entfalten, sich allein, ohne Pomp, ohne andere Unterstützung, als einen begleitenden Bass, hören zu lassen. Er ist sich selbst ganz überlassen, schöpft die Nuanzen und Contraste aus seinem Innern und ersetzt durch Mannigfaltigkeit des Ausdrucks jene Effekte welche dieser Gattung von Musik etwa fehlen möchten.

Im Quartette widmet er den ganzen Reichthum des Instruments der Gesammtwirkung, er erfasst den Geist dieser Compositions-Gattung, deren reizender Dialog eine Unterhaltung von Freunden zu sein scheint, die sich ihre Empfindungen, Gefühle und gegenseitigen Neigungen mittheilen; ihre zuweilen verschiedenen Ansichten erzeugen eine lebhafte Discussion, zu welcher Jeder beiträgt und doch willig alsdann dem Antrieb des Ersteren, dessen Uebergewicht ihn hinreisst, folgt.

Nicht so ist es mit dem Concert; hier muss der Spieler seine ganze Kraft entwickeln, hier herrscht er unabhängig und spricht

Génie d'exécution.

C'est lui qui saisit d'un coup d'oeil les différens caractères de la musique, qui, par une inspiration soudaine, s'identifie avec le génie du compositeur, le suit dans toutes ses intentions et les fait connaître avec autant de facilité que de précision, qui va jusqu'à pressentir les effets pour les faire briller avec plus d'éclat, qui donne au jeu d'un instrument cette couleur qui convient au genre d'un auteur; qui sait joindre la grace au sentiment, la naïveté à la grace, la force à la douceur, et marquer toutes les nuances qui déterminent les oppositions: passer tout-à-coup à une expression différente, se plier à tous les accens; faire sentir sans affectation les passages les plus saillans, et jetter un voile adroit sur les plus vulgaires; se pénétrer du génie d'un morceau jusqu'à lui prêter des charmes que rien n'indique, aller même jusqu'à créer des effets que l'auteur abandonne souvent à l'instinct; tout traduire, tout animer, faire passer dans l'âme de l'auditeur le sentiment que le compositeur avait dans la sienne; faire revivre les grands génies des siècles passés, et rendre enfin leurs sublimes accens avec l'enthousiasme qui convient à ce langage noble et touchant qu'on a si bien nommé, ainsi que la poësie, le *langage des Dieux*. Une partie des moyens d'expression, dont on a parlé plus haut, tient à l'art et indique ce qu'il faut pour bien faire, mais le génie d'exécution conduit à faire mieux: c'est lui qui, poussé par le sentiment, s'élance d'un vol hardi dans le vaste empire de l'expression pour y faire de nouvelles découvertes: ici, plus de réflexion, plus de calcul, l'artiste doué d'un talent supérieur est tellement habitué à subordonner son jeu aux règles de l'art, qu'il les suit sans étude comme sans peine, et que loin de réfroidir son imagination elles ne servent qu'à faire éclore ses idées et à le pénétrer davantage de ce qu'il exécute. Sa sensibilité le prépare à tout ce qu'il va jouer: à peine a-t-il entrevu le thême de ses accords, que son âme se monte au niveau du sujet.

La *sonate*, espèce de Concerto dépouillé de ses accompagnemens, lui donne les moyens de faire briller sa force, de développer une partie de ses ressources, de se faire entendre seul, sans appareil, sans repos, sans autre soutien qu'une basse d'accompagnement; entièrement livré à lui même il tire ses nuances et ses contrastes de son propre fonds et remplace par la variété de ses intentions les effets dont ce genre de musique peut manquer.

Dans le *Quatuor*, il sacrifie toutes les richesses de l'instrument à l'effet général, il prend l'esprit de cet autre genre de composition dont le dialogue charmant semble être une conversation d'amis qui se communiquent leurs sensations, leurs sentimens, leurs affections mutuelles: leurs avis quelquefois différens font naître une discussion animée à laquelle chacun donne ses développemens et se plait bientôt à suivre l'impulsion donnée par le premier d'entr'eux dont l'ascendant les entraîne, ascendant qu'il ne fait sentir que par la force des pensées qu'il met en évidence, et qu'il doit moins au brillant de son jeu qu'à la douceur persuasive de son expression.

Il n'en est pas de même dans le *Concerto*; le Violon doit y développer toute sa puissance: né pour dominer, c'est ici qu'il règne en souverain et qu'il parle en maître: fait pour émouvoir alors un plus grand nombre d'auditeurs et pour produire de plus

als Gebieter. Es ist seine Aufgabe eine grössere Zahl von Hörern zu ergreifen und grössere Effekte hervorzubringen, er hat einen grösseren Spielraum. Ein zahlreiches Orchester gehorcht seiner Stimme und das Tutti kündigt sie würdig an. In Allem was er thut, strebt er mehr die Seele zu erheben, als sie zu erweichen; er ist majestätisch, kräftig, pathetisch, und gebraucht die wirksamsten Mittel, die Menge zu ergreifen.

Entweder ist es ein elegantes und einfaches Motif das unter verschiedenen Formen wieder hervortritt und immer den Reiz der Neuheit bewahrt, oder eine edle, grossartige Leistung, die der Musiker frei behandelt und deren Charakter er in den Passagen, die er energisch oder in den Gesangsstellen, die er zart ausführt, entwickelt.

Er ist tief bewegt im Adagio und trägt die ergreifendsten Töne langsam und feierlich vor; bald bewegt sich Spiel und Gedanke unter einer ernsten und frommen Harmonie, bald klagt er in einem zarten Stücke und überlässt sich dem Schmerz; bald wieder erhebt er sich stolz und majestätisch über die gewöhnlichen Empfindungen und überlässt sich der Begeisterung. Die Violine ist dann nicht mehr ein Instrument, sie ist eine Tonseele. Sie schweift herum, wird selbst das Ohr des minder aufmerksamen Hörers frappiren, und in der Tiefe seines Herzens jene Seite, die sich berührt, suchen.

Das Presto bietet dem Spieler eine neue Art des Ausdrucks; er verändert darin die Accente und Charaktere; er giebt seiner Lebhhaftigkeit neuen Schwung; theilt sein Feuer denen mit die ihn hören, schwingt sie mit sich hinauf, erstaunt durch Kühnheit, ergreift durch Gemüth, lässt die energischen Passagen wie Blitze leuchten, und endlich erlischt sein Spiel wenn ihn die Leidenschaft verlässt, seine Kraft scheint erschöpft durch den Jubel der Freude oder durch die Aufregung des Schmerzes; bald aber wird er wieder belebt, erhöht die Gewalt des Tones, verdoppelt seine Anstrengung, ergreift zur höchsten Höhe, bis Hörer und Musiker vom Enthusiasmus hingerissen, bis sie alle zugleich electrisirt werden und jenes Entzücken empfinden, das stets der wahre Ausdruck erzeugt. Glücklich derjenige dem die Natur tiefes Gemüth verliehen! er hat in sich eine unversiegbare Quelle des Ausdrucks! die Jahre lassen ihn nur zunehmen, sie bieten ihm neue Empfindungen, neue Situationen; je reifer seine Gedanken werden, desto klarer wird er sich ihrer bewusst und desto einfacherer und energischerer Mittel wird er sich bedienen. Der Ausdruck hat für ihn die Grenzen der Kunst frei gemacht, sie wird, so zu sagen, die Geschichte seines Lebens; er singt seine Erinnerungen, seinen Schmerz, die Freuden die er genossen, das Leid das er erfahren. Was bei einem gewöhnlichen Talente stören würde, erhöht bei ihm den Reiz der Kunst; der Kummer schärft sein Gefühl und verleiht seinen Tönen den Reiz der Melancholie; der Gedanke an Missgeschick erweckt seine Kraft, regt seine Fantasie auf, und giebt ihm jene erhabene, jene kräftige Gedanken, welche grosse Hindernisse erzeugen. Was auch immer ihn hinreissen mag, so wird er sich doch stets durch Melodie aussprechen, sie wird stets sein treuester Freund sein, sie wird ihm immer den reinsten Genuss bereiten, da sie ihm das Geheimniss enthüllt, Alles was er empfindet andern mitzutheilen, und so seine Mitmenschen für sein Schicksal zu interessiren.

Ende des zweiten Theils.

grands effets, c'est un plus vaste théâtre qu'il choisit, c'est un plus grand espace qu'il demande; un orchestre nombreux obéit à sa voix et la symphonie qui lui sert de prélude, l'annonce avec noblesse. Dans tout ce qu'il fait, il tend plutôt à élever l'âme qu'à l'amollir; il emploie tour à tour la majesté, la force, le pathétique et ses moyens les plus puissans pour toucher la multitude. Ou c'est un motif élégant et simple qui se reproduit sous différentes formes et conserve toujours l'attrait de la nouveauté, ou c'est un debut noble et fier que le musicien articule avec franchise et dont il développe le caractère soit dans les traits qu'il fait avec énergie, soit dans les chants qu'il rend avec douceur.

Profondément ému dans l'Adagio, il soutient avec lenteur et solennité les sons les plus touchans: tantôt il laisse errer son jeu et sa pensée sous une harmonie grave et religieuse, tantôt il gémit dans un morceau plaintif et tendre et varie ses accens avec l'abandon de la douleur; tantôt noble et majestueux il s'élève avec fierté au dessus de tout sentiment vulgaire et se livre à son inspiration: le Violon n'est plus un instrument, c'est une âme sonore; parcourant l'espace, il va frapper l'oreille de l'auditeur le moins attentif et chercher au fonds de son coeur la corde sensible qu'il fait vibrer. Le Presto vient offrir à l'exécutant un nouveau genre d'expression; prompt à changer d'accens et de caractères, il donne l'essor à toute sa vivacité, il communique à ceux qui l'écoutent le feu qui l'anime, il les fait participer à ses élans, il frappe, il étonne par sa hardiesse, il touche par sa sensibilité qui ne l'abandonne jamais, il fait briller comme l'éclair les traits les plus énergiques, puis, avec l'abandon de la passion, il éteint son jeu, sa force parait épuisée ou par les éclats bruyans de la joie ou par l'agitation de la douleur: bientôt il se ranime par dégré, il augmente la force du son, redouble ses effets, porte l'émotion à son dernier période, jusqu'à ce que l'enthousiasme s'empare de l'auditeur comme du musicien, les électrise à la fois, et leur fasse éprouver ces transports si pleins de charmes qu'amène toujours la véritable expression.

Heureux celui que la nature a doué d'une profonde sensibilité! il possède au dedans de lui-même une source intarissable d'expression. Les années ne font qu'accroître sa richesse, elles lui donnent des sensations nouvelles, elles varient ses situations, elles modifient ses sentimens: plus ses idées se murissent, plus sa raison s'éclaire, et plus il acquièrt de simplicité dans ses moyens et d'énergie dans ses effets; l'expression a franchi pour lui les bornes de l'art, elle devient, pour ainsi dire, le récit de sa vie; il chante ses souvenirs, ses regrets, les plaisirs qu'il a goutés, les maux qu'il a soufferts; ce qui ne ferait que nuire à un talent vulgaire, il le fait tourner au profit de son art: le chagrin aiguise sa sensibilité et prête à ses accens le charme délicieux de la mélancolie: les épreuves même de l'adversité réveillent son énergie, exaltent son imagination et lui donnent ces mouvemens sublimes, ces idées fortes que les grands obstacles font naître et qui semblent jaillir du sein des orages; quelque soit enfin le sort qui l'entraîne, la mélodie est son interprète, son amie fidèle, elle lui donne la plus pure de toutes les jouissances en lui révélant le secret de communiquer toutes les sensations qu'il éprouve, et d'intéresser ses semblables à sa destinée.

FIN DE LA SECONDE PARTIE.

Analytisches (zergliedertes) Inhaltsverzeichniss.

1. *Bemerkungen in Bezug auf diese Schule.*

Entstehung der Violinschule des Conservatoriums. — Nothwendigkeit der Durchsicht. — Neue Methode. — Ihre Ausdehnung.

2. *Einleitung.*

Ursprung der Violine. — Berühmte Instrumentenmacher. — Bauart und Material der Violine. — Ihre Charaktere. — Bogen. — Berühmte Virtuosen. — Bemerkungen.

3. *Fortschritte der Kunst.*

Ihr Ausgang. — Erstes bedeutendes Werk für die Violine. — Fortschritte des Mechanismus. — Das Bewusstsein als Führer des Künstlers. — Nothwendigkeit eines moralischen Zweckes. — Styl. — Studium der alten Componisten. — Studium der neuen Werke, die die Mittel des Ausdrucks bereichern. — Ein Vorbild zu suchen. — Mannigfaltigkeit des Geschmacks. — Das Clavier und die Violine. — Der Virtuose. — Der Künstler des 19. Jahrhunderts. — Wunsch Musikfeste in Frankreich einzuführen. — Schluss.

4. *Vorbericht in Bezug auf die Reihefolge in diesem Werke.*

Der Unterricht in drei verschiedenen Arten. — Bezeichneter Ausdruck. — Mechanismus. — Ausdruck.

5. *Grundsätze des Mechanismus.*

Stellung. — Haltung der Violine, der linken Hand, des linken Armes und linken Ellbogens. — Idem des Bogens. — Idem der rechten Hand, des rechten Armes und Ellbogens. — Stellung im Allgemeinen. — Allgemeine Regeln für den Hinauf- und Herunterstrich.

6. *Vorbereitende Uebungen.*

7. *Die sieben Lagen.*

Erste Lage. — Skalen in allen Tonarten. — Bemerkungen über die hohen Lagen. — Die sechs Lagen leicht zu finden.

8. *Formale für die Haupt-Elementar-Studien.*

Art sie zu üben. — Grosses, leichtes, elastisches Detaché. — Hämmern (Martelé). — Staccato. — Geschliffene Skalen. — Detachirte Skalen u. s. w.

9. *Halbe Töne.*

Chromatische Skalen in allen Tonarten.

10. *Verzierungen im Gesange.*

Appoggiaturen. — Tragen der Stimme. — Triller. — Mordans, Doppeltriller. — Grupetto.

11. *Doppel- und dreifache Griffe.*

Bemerkungen. — Skalen in Doppelgriffen, in allen Intervallen. — Idem in verschiedenen Tonarten.

12. *Bogen.*

Eintheilung des Bogens. — Bogenstrich. — Detaché aller Arten. — Einheit, Mannigfaltigkeit. — Mannigfaltigkeit des Bogens.

13. *Ton.*

Stark ausgehaltene Töne. — Idem leise. — Anschwellende. — Abnehmende. — Gezogene. — Syncopirte. — Temps dérobé. — Wellenförmige oder bebend-vorgetragene Töne.

14. *Klang und Character der vier Saiten.*

E-Saite (Quinte). — A. — D. — G. — Bemerkung.

15. *Nuancen.*

Ihre Verhältnisse. — Künstliche Nuancen. — Dämpfer.

16. *Fingersatz.*

Der sicherste. — Der leichteste. — Der Characteristische. — Spannen. — Pizzicato. — Ausdruck der Finger. — Molltonart.

17. *Verzierungen.*

Einfache Note. — Angezeigte Verzierungen. Veränderung in der Bezeichnung. — Hauptinhalt.

18. *Musikalische Interpunctionen.*

Halbe Ruhepunkte. — Melodische und harmonische Schlussnoten. — Punkte.

19. *Ruhe- oder Orgelpunkte.* (*Halter.*)

Solche zu denen man Nichts hinzusetzt. — Nach denen man

Table analytique des matières.

1. *Observations relatives à cette nouvelle méthode.*

Origine de la méthode de violon du Conservatoire. — Nécessité de la revoir. — Méthode nouvelle. — Extension qui lui est donnée.

2. *Introduction.*

Origine du violon. — Luthiers célèbres. — Structure et matériel du violon. — Ses caractères. — Archet. — Virtuoses célèbres. — Observations.

3. *Progrès de l'art.*

Point de départ. — Premier ouvrage remarquable composé pour le violon. — Progrès du mécanisme. — La conscience, guide de l'Artiste. — Nécessité d'un but moral. — Le style. — Etudier les auteurs anciens. — S'attacher aux ouvrages modernes qui peuvent étendre les moyens d'expression. — Se choisir d'abord un modèle. — Diversité des goûts. — Le piano et le violon. — Le virtuose. — l'Artiste du 19e siècle. — Voeu pour la formation de grands concerts annuels en France. — Conclusion.

4. *Avertissement relatif à l'ordre suivi dans cet ouvrage.*

La leçon reproduite de trois manières. — Expression notée. — Mécanisme. — Expression.

5. *Principes du mécanisme.*

Attitude. — Tenue du violon. — Idem, de la main, du bras et du coude gauche. — Tenue de l'archet. — Idem, de la main, du coude et du bras droit. — Main gauche. — Mouvement de l'archet, de la main et du bras droit. — De l'attitude en général. — Règles générales pour tirer ou pousser l'archet.

6. *Exercices préparatoires.*

7. *Les sept positions.*

1re Position. — Gammes dans tous les tons. — Observation relative aux positions élevées. — Pour trouver facilement les six positions.

8. *Formule pour les principales études élémentaires.*

Manière de les étudier. — Grand détaché léger élastisque. — Martelé. — Staccato. — Gammes coulées. — Gammes détachées. &a

9. *Demi-tons.*

Gammes chromatiqnes dans tous les tons.

10. *Agrémens du chant.*

Petites notes ou appoggiatures. — Ports de voix. — Trilles ou cadences. — Brisés, Mordans, Doubles trilles. — Grupetto.

11. *Double et triple corde.*

Observations. — Gammes en double corde à tous les intervalles. — Idem, en différens tons.

12. *Archet.*

Division de l'archet. — Coups d'archet, principe de tous les autres. — Détachés de toute espèce. — Unité, variété. — Variété d'archet.

13. *Son.*

Sons soutenus fort. — Idem, piano. — Sons enflés. — Diminués. — Filés. — Syncopés. — Temps dérobé. — Sons ondulés.

14. *Timbre et caractère des Quatre cordes.*

Chanterelle. — Seconde corde. — Troisième. — Quatrième. — Observation.

15. *Nuances.*

Leurs proportions. — Nuances artificielles. — Sourdine.

16. *Doigter.*

Le plus sur. — Le plus facile. — Le caractèristique. — Extensions. — Pizzicato. — Expression des doigts. — Mode Mineur.

17. *Ornemens.*

Note simple. — Ornemens notés. — Changemens dans la notation. — Résumé.

18. *Ponctuation musicale.*

Demi repos ou virgules. — Notes finales mélodiques. — Idem, harmoniques. — Repos ou points.

19. *Points de repos et points d'orgue.*

Point de repos auquel on n'ajoute rien. — Idem, après lequel

eine kleine Passage macht. — Pause. — Halter (Orgelpunkt). — Beispiele für alle Arten.

20. *Melodische und harmonische Preludien (Vorspiele).*

Vorgeschriebenes Preludium. — Improvisirtes. — Wie man es anbringen soll. — Melodische Vorspiele. — Harmonische.

21. *Stimmgabel.*

Erklärung. — Wie die Tonhöhe zu verschiedenen Zeiten war. — Nothwendigkeit einer allgemein angenommenen.

22. *Von der Natur in der Kunst.*

Schwierigkeit der Erklärung. — Wie man dies in diesem Werke zu verstehen hat.

23. *Musikalischer Character. Accent, der ihn bestimmt.*

Erklärung. — Vier Hauptcharactere die den vier Lebensaltern entsprechen. — Was den Charakter bestimmt. — Accent. — Tabelle der verschiedenen Accente. — Beispiele. — Hauptinhalt.

24. *Effecte.*

Erklärung von Effect und Effectsachen. — Unisoni, Octaven. — Flageolettöne. — Dämpfer. — Pizzicato. — Zweiter Ton. — Vierfache Griffe. — Verschiedene Arten der Stimmung. — Rhythmus.

25. *Art zu studieren.*

Frühreife Talente. — Vorläufige Bemerkungen. — Stimmung der Violine. — Reinheit, Taktfestigkeit, Nettigkeit. — Metronome. — Mittel zur Erleichterung des Uebens. — Art sich beim öffentlichen Auftreten zu stellen. — Nöthige Vorbereitung dazu. — Bemerkungen für den Lehrer. — Kurze Uebersicht. — Verschiedene Richtungen, die man dem Violinspieler geben kann. — Solospieler. Quartettspieler. — Lehrer. — Orchester-Direktor. — Begleiter zum Piano. — Orchesterspieler. — Tanzspieler. — Violin-Componist.

Zweiter Theil.

26. *Vom Ausdruck und seinen Mitteln.*

Vorbemerkung. — Ausdruck und die Mittel dazu. — Ton. Tempo. — Styl. — Geschmack. — Aplomb. — Genie des Ausdrucks.

27. *Erklärung der Zeichen.*

Für den Bogen. — Die Finger. — Geltung der Noten. — Octaven. — Orchester. — Ton. — Für verschiedene Zwecke. (S. pag. 274 — 276.)

28. *Verzeichniss der fortschreitenden Uebungen.*

Verstorbene Componisten. — Lebende Componisten. (S. p. 276 B.)

29. *Analytisches Inhaltsverzeichniss.*

30. *Alphabetisches Inhaltsverzeichniss.*

Drei Kupfertafeln, enthaltend 33 Figuren im Zwölftel der natürlichen Grösse.

on peu faire un petit trait. — Point d'arrêt ou silence. — Point d'orgue. — Exemples de toutes sortes de points d'orgue.

20. *Préludes mélodiques et harmoniques.*

Prélude écrit. — Prélude improvisé. — De quelle manière le prélude peut être placé. — Préludes mélodiques. — Idem, harmoniques.

21. *Diapason.*

Sa définition. — Diapason fixé à diverses époques. — Nécessité d'en adopter un.

22. *Du naturel dans l'art.*

Difficulté de le définir. — Comment on le comprend dans cet ouvrage.

23. *Caractère musical. Accent qui le détermine.*

Sa définition. — Quatre caractères principaux correspondans aux 4 âges de la vie. Ce qui détermine le caractère. — Accent. — Tableau des principaux accens. — Exemples. — Résumé.

24. *Effets.*

Définition de l'effet et des choses d'effet. — Unissons et octaves. — Sons harmoniques. — Sourdine. — Pizzicato. — Troisième son. — Quadruple corde. — Manières diverses d'accorder le violon. — Rhythme.

25. *Manière de travailler.*

Talens précoces. — Marche à suivre. — Observations préliminaires. — Accord du violon. — Justesse, Mesure, Netteté. — Le métronome. — Moyens de faciliter le travail. — Manières de se placer pour se faire entendre. — Préparation nécessaire pour jouer en public. — Observations relatives au professeur. — Résumé. — Directions diverses que l'on peut donner au talent sur le violon. — Violon solo. — Violon de quatuor. — Professeur. — Chef d'orchestre. — Accompagnateur du piano. — Violon d'orchestre. — Violon de la danse. — Violon compositeur.

Seconde Partie.

26. *De l'expression et de ses moyens.*

Avertissement. — De l'expression et de ses moyens. — Son. — Mouvement. — Style. — Goût. — Aplomb. — Génie d'exécution.

27. *Explication des signes.*

Pour l'archet. — Pour les doigts. — Pour les valeurs. — Pour les octaves. — Pour l'orchestre. — Pour le son. — Pour diverses intentions. (Voyez pag. 274 — 276.)

28. *Catalogue des études progressives.*

Auteurs morts. — Auteurs vivans. (Voyez pag. 276 B.)

29. *Table analytique des matières.*

30. *Table alphabétique des matières.*

Trois planches contenant 33 figures reduites au 12ème de la grandeur exacte des modèles.

Table alphabétique des matières.

	Pages.
Abus des effets	235
Accent ou ce qui détermine le caractère musical	220
— (définition de l')	221
— (matériel de l')	221
— dramatique	222
— instrumental	222
— travail matériel de l')	222
Accens (tableau des principaux)	224
— en exemples	223. 233
— (résumé des)	233
Accompagnateur du piano	297
Accord du violon. Manière de s'accorder	284 259
Accords divers du violon	261
1° Avantages	259
2° Inconvéniens	259
Agrémens du chant	90
AMATI (note sur)	6. 279
Aplomb	303
Appoggiatures ou petites notes	90
Archet. Manière de le tenir	19
— (division de l')	282. 111
— (coups d') principes de tous les autres	117
— (coups d') lent, vif	117
— (coups d') composé	119
— (coups d') détaché	119
— (Variété d')	183
— (coups d') d'une expression particulière	148
— (coups d') en notes longues et brèves	141
Arpèges	142
Arrêt. Voy. *Point*	192
Artiste (l') du 19 siècle	13
Attitude	17
— (de l') en général	17
Auteurs anciens. Commencer par les étudier	12
Avertissement relatif à l'ordre suivi dans cet ouvrage	15
— relatif à la seconde partie de cette méthode	298
AZAIS (Mr.)	
BACH	
BACH (Sébastien)	210
Bariolage	146
Beau (le) synonyme du bien sous quelques rapports	11
BEETHOVEN	
BOCCHERINI	
Bras droit. Voy. *Tenue*	22
— gauche (idem)	18
Brisés	98
But déterminé à donner au travail	278
— (nécessité d'un) moral dans les arts	11
Calme. Voy. *Caractères*	220
Caractère musical. sa définition	220
— (ce qui détermine le)	220
Caractères divers du violon	7
— principaux	220
— 1° Simple — Naïf	224. 220
— 2° Vague — Indécis	224. 220
— 3° Passionné — Dramatique	225. 220
— 4° Calme — Religieux	225. 220
Cartier (Mr J. B.)	6
Catalogue des auteurs anciens et des auteurs modernes qui ont composé spécialement de la musique de violon et dont les ouvrages servent, pour la plupart, à l'étude des classes du conservatoire	276 B
Catel	
Changemens opérés dans la notation	189
Chanterelles de Naples	280
CHASTENAY (Mme Victorine de)	12. 290
CHATEAUBRIAND (Mr de)	182
Chef d'orchestre	296
Chevalet, son aplomb	279
CHERUBINI (Mr.)	238
Chevilles, manière de les faire tourner facilement	281
Choix d'un Violon	279
— des morceaux	287
CLEMENTI	238
Colophane	283
Compositeur. Voy. *Violon*	297
Concert annuels. Voeu pour leur formation dans chaque ville principale de France	14
Conclusions générales	
Conscience, guide de l'artiste	11
Cordes, manière de les éprouver	280
CORELLI (Note sur)	299. 282. 9
Coude droit. Voy. *Tenue.*	22
— gauche (idem)	18
CRESCENTINI	
Crins	282
Danse. Voy. *Violon* de la	297
Demi repos ou virgules	191
Demi-ton	84
Détaché (grand)	60
— léger	62
Détachés de toute espèce	119. 128
Diapason, sa définition	279. 218
— fixé à diverses époques	218
— (de la nécessité d'adopter un)	218
Direction diverses que l'on peut donner au talent sur le violon	296
Diversité dans les goûts	13
Divisions de l'archet	282. 111
Doigter	170 - 174
1° le plus sur	171
2° le plus facile	171
3° le caractéristique	171
Double corde	103
Double trille	99
Double cordes. Gammes en tierces et de deux octaves	109. 103
Dramatique. Voy. *Caractères*	225. 220
DUIFFOPRUGEAR (Note sur) luthier célèbre du 16e siècle	6
Effet. sa définition	234
— (des choses d')	234
Effets divers sur le violon	235
— d'unissons et d'octaves	239. 236
— (abus des)	235
Epreuve pour la tenue du violon	25. 19
— pour la tenue de l'archet.	19
Etudes particulières pour les sons filés	135
Exercices préparatoires à faire pratiquer sans musique	27
Explication du 3e son	254
— des signes	274
Expression (de l') et de ses moyens	29
— poëtique et spontanée	16
— notée	16
— des doigts	177
Extension	175
Extraits de divers auteurs devant servir de mnémonique	58
FETIS (Mr.)	219
Filière. son usage	281
Formule pour le grand détaché	60
Formules pour les principales études élémentaires	60
Gammes d'une octave dans tous les tons	34
— à pratiquer de mémoire	60
Gammes à deux octaves pour le détaché léger	62
Gammes par tierces à deux octaves coulées	69
— à trois octaves détachées	72
— par octaves détachées	76
— idem coulées.	80
— coulées et simultanées	82
— chromatiques d'une octave dans tous les tons	84
— de trois octaves idem	248
— en double corde à tous les intervalles	105
— en différens tons	248
GARAT	
GAVINIES (Note sur)	8. 299
Génie d'exécution	304
Goût	302
Goûts. leur diversité	302
GUARNERI	279
GUHR (Mr.) de Frankfort	270. 9
HAENDEL	299. 209
HAYDN	
Histoire du violon par J. B. Cartier (ouvrage inédit.)	6
Indécis. voyez Caractères	224. 220
Indication pour trouver facilement les divers positions	57
Intervalles divers	47
Intervalles des sons harmoniques	249
Introduction	6
Justesse	286. 280
KREUTZER (Rod.) (Note sur)	8
KREUTZER (August) (idem)	8
LECLAIR (Note sur)	8
Leçon (la) reproduite de trois manières	15
LUPOT (Note sur)	279
Luthiers célèbres	268. 6
— (élèves des)	6
Main droite. Voy. tenue	22
— gauche. (idem)	18
Manière de s'accorder	284. 259
— de tenir le Violon	17
— de travailler	277
— d'écrire les sons harmoniques	245
— de se placer pour se faire entendre	290
1° dans le solo; 2° dans le quatuor	291
Martelé	65. 121. 115
Matériel du violon	7
Mécanisme	16
— expression, division à maintenir	16
Mesure. observations relatives à cet objet	286
MESTRINO	
Méthode de violon du conservatoire. son origine	4
— (première) publiée comme un essai	4
— nouvelle de violon	4
Méthodes abrégées	4
Métronome, manière de s'en servir	287
Mnémonique musicale	58
Mode mineur	181
Modèle. nécessité de s'en servir	12
Mordans	98
Mouvement	301
Mouvemens des doigts de la main gauche	23
— de l'archet, de la main et du bras droit	23
Moyens de faciliter le travail	287
— d'expression	300
MOZART	
Naïf. Voy. *Caractère*	224. 220
Naturel dans l'art. sa définition	219
Nécessité d'adopter un diapason	218
Netteté	286
Notation	189
Note simple	184
Notes finales mélodiques	191
— harmoniques	192

	Pages.
Notes ou notices sur *Corelli, Duiffoprugear, Gaviniés, Kreutzer* (Rodolphe), *Kreutzer* (Auguste), *Leclair, Lupot,* Mr. *Paganini, Pugnani, Rode, Tartini,* Mr. *Tourte, Viotti* (voy. ces noms).	
Nuance artificielle, sourdine	252
Nuances	168
— (proportion dans les)	169
Observations relatives à cette nouvelle méthode	4
— aux études des positions élevées	51
— préliminaires sur la marche à suivre	278
— dans le travail	277
— sur l'art en général	9
— relatives au professeur	293
— à la division de l'archet	116
Octaves et unissons	236
Ondulation produite par l'archet	159
— la main gauche	160
— le mouvement de l'archet	161
Orchestre (voy. *violon* d')	297
Origine du violon	6
Ornemens	183
— notés	185
Ouvrage (premier) remarquable composé pour le violon	9
Ouvrages modernes. S'attacher à ceux qui peuvent étendre l. moyens d'expression	12
PAGANINI (Note sur)	270. 260. 8. 276 B
Passage pour le martelé	121. 115. 65
— pour le staccato	127. 65
Passionné. Voy. *Caractères*	225. 220
Petit groupe ou grupetto	102
Petites notes ou appoggiatures	90
Piano (le) et le violon	13
Pizzicato	252
Point de départ de l'art du violon	9
— d'arrêt ou silence	193
— de repos.	193
1° après lesquels on n'ajoute rien	193
2° après lesquels on peut faire un petit trait	193
— d'orgue. Exemples de toute espèce	194
Ponctuation musicale	191
Ports de voix	92
Position (première)	36
Positions élevées	51
— (observation relative aux)	51
Poussé. Voy. Règles générales	26
Prélude écrit	209
— improvisé	209
— (24) dans tous les tons	212
— (place du)	211
— (règles générales du)	210
Préludes mélodiques	209
— harmoniques	214. 209

	Pages.
Préparation nécessaire p. jouer en public	289
— morale, idem	290
Principes du mécanisme	17
Professeur	296
Programme	291
Progrès de l'art	9
— du mécanisme	10
Proportion dans les nuances	169
PUGNANI (Note sur)	299. 282
Pupitre (hauteur du)	288
— du quatuor	289
Quadruple corde	257
— (emploi de la), essai	258
Quatuor (voy. *Violon* de)	296
Règles générales pour tirer ou pousser l'archet	26
Religieux. Voy. *Caractères*	220
Rentrées	206
Repos ou points	192
Résumé relatif aux ornemens	190
— des accens	233
— de la manière de travailler	294
RODE (Note sur)	8
Rhythme. sa définition	272
— 1° espèce	272
— 2° idem	273
— 3° idem	273
Saccades	145
SARRETTE (Mr.)	
SAVART (Mr.)	8
Science (la) appelée au secours de l'art	283
Scordature	261. 259
Seconde partie de la méthode	298
Signes (signification des)	274
— 1. pour l'archet	274
— 2. pour les doigts	274
— 3. pour les valeurs	275
— 4. pour les octaves	275
— 5. pour l'orchestre	275
— 6. pour le son	276
— 7. pour diverses intentions	276
Simple. Voy. *Caractères*	220
Solo. Voy. *Violon.*	296
Son	300. 151
— (faiblesse et limite)	300
— (troisième) ce que c'est	254
— (application du 3e)	255
Sons. 1. soutenus fort	152
— 2. soutenus piano	153
— 3. enflés	153
— 4. diminués	153
— 5. filés	153
— 6. syncopés	156
— 7. temps dérobé (tempo rubato)	158
— 8. ondulés	159
Sons harmoniques	245
— idem (théorie des)	245

	Pages.
Sons harmoniques (tableau des)	247
— idem (intervalles des)	249
— idem (manières de les écrire)	250
Sourdine	252
SPOHR (Mr.)	276 B.
SPONTINI (Mr.)	
Staccato (passage. pour le)	130. 129. 127 65. 123. 121
STRADIVARI (Note sur)	279
Structure du violon	6
Style est le choix des expressions.	301
Table alphabétique des matières	308
— analytique	306
Tableau des sons harmoniques	247
Talens précoces	277
TARTINI (Note sur)	261. 259. 299
Temps dérobé (Tempo rubato)	158
Terminaisons de cadences	198
Théorie des sons harmoniques	245
Tiré. Voy. Règles générales	26
Timbre et caractère des 4 cordes du Violon	162
TOURTE (Note sur) Mr.	282
Travail. manière de travailler	277
— matériel des accens	222
Trilles ou cadences	95
— en gammes	100
Triple corde	103
Unissons et octaves	236
Unité et variété	131
Vague. Voy. *Caractères*	224. 220
Variations	138. 132
Variété et unité	131
— d'archet	133
Vibrations	117. 245
Violon. manière de le tenir	17
— convenable aux commençans	279
— neuf	279
— (diapason du)	218. 279
— (entretien du)	280
— solo	296
— de quatuor	296
— (professeur de)	296
— chef d'orchestre	296
— accompagnateur du piano	297
— d'orchestre	297
— de la danse	297
— compositeur	297
Violons de fabrique française	279
— de patrons différens	279
VIOTTI (Note sur)	282. 299. 300
Virtuose (le)	13
Virtuoses célèbres cités dans cet ouvrage. *Corelli, Gaviniès, Kreutzer* (Rodolphe), *Kreutzer* (Auguste), *Leclair,* Mr. *Paganini, Pugnani, Rode, Tartini, Viotti.*	299
Vocalisation.	

Alphabetisches Inhaltsverzeichniss.

Seite.

Abschnitte (kleine), durch Commata bezeichnet 191
Accente (matte), in Passagen 115
Accent, der den musikalischen Character bestimmt 220
— Erklärung desselben 221
— der materielle 221
— der dramatische 222
— der Instrumental- 222
— materielle Uebung desselben 222
Accente, Verzeichniss der vorzüglichsten 224
— Beispiele darüber 225-233
— summarischer Inhalt derselben 233
Accent als Bestimmung des Rhythmus 273
Adagio 305
Alday 276 B
Amati 6. 279
Anhalten des Bogens 117
Ankündigung 291
Anwendung der Mitte des Bogens 30
— des ganzen Bogens 29. 31
Anweisung um leicht die 7 Lagen zu finden 57
— zur Gedächtnissübung 58
Aplomb 303
Appogiaturen oder kleine Noten 90
— melodische 90
— vorbereitete 90
— rhythmische 29
Arm (rechter) s. Haltung 22
— (linker) idem 18
Arpeggios 143
Art die Hand, den Arm und den linken Ellenbogen zu halten 18
— die Violine zu halten 17
— die Violine zu stimmen 284
— (erste) den Ton zu tragen 92
— (von der) zu üben 277
— zu studiren 295
Arten (verschiedene) die Violine zu stimmen 261
Auber 276 B
Auftreten. (öffentliches) Vorbereitung dazu 289
Ausdehnung dieser Methode 5
Ausdruck (der geschriebene) muss dem poetischen und freiwilligen vorangehen 16
— von demselben. Die Mittel dazu 299
Autoren (alte) als Anfangsstudium 12
— (Verzeichniss derer) deren Compositionen bei dem Violinunterricht im Pariser Conservatorium gebraucht werden 276 B
Azais
Bach (Johann Sebastian) 276 B
Baillot 276 B
Barbella 276 B
Bariolage 146
Bauart der Violine 6
Beethoven
Bemerkung über die Kunst im Allgemeinen 9
— im Bezug auf die Reihefolge in diesem Werke 15
Bemerkungen 86
— (allgemeine) 174. 104
— in Bezug auf die Bogeneintheilung 116
— in Bezug auf das Studium der höheren Lagen 57
— für den Lehrer 293
Beriot (de) 276 B
Bestandtheile der Violine 7
Bestreben (natürliches) zur Vervollkommung 10

Seite.

Bewegung des Bogens, der Hand und des rechten Armes 23
Bewusstsein (das) 11
Blondeau 276 B
Bocherini 276 B
Bogen (vom) 111
Bogenhaare 283
Bogenstrich (langsamer) 117
— (lebhafter) 119
— (loser, detachirter) 119
Bogenstriche (zusammengesetzte) 119
— (matt, elastisch u. gezogene) 120
— saccadirte 146
Bruni 276 B
Campagnoli 276 B
Cartier, (J. B.) Bemerk. über 6. 276 B
Catel
Catalog der alten und neuen Autoren, die vorzüglich für die Violine componirt haben und deren Werke grösstentheils zum Gebrauch in den Classen des Conservatoriums dienen 276 B
Character (der einfache) 224
— (der unbestimmte) 224
— (der leidenschaftliche, dramatische) 225
— (der ruhige, religiöse) 225
— vom musikalischen 220
Charactere (verschiedene) der Violine 7
— verschiedene 220
Chastenay (Victorine von) 12. 290
Chateaubriand (de) 182
Cherubini 238
Clavel 276 B
Colophonium 283
Concert 304
Coppa 6
Corelli 8. 9. 276 B
Cremont 276 B
Crescentini
Dämpfer, s. Sordin. 252
Dauerhaftigkeit der Quinte 280
Détaché (grand) 60. 120
— (das leichte) 120
— das mehr oder weniger grosse 120
— das Flöten- 120. 130
— mattes 120
— elastisches 128
— geprelltes 128
— springendes 128
— gezogenes oder festes 129
Doppel- und dreifache Griffe 103
Doppeltriller 99
Dreifache Griffe 104
Dritter Ton (vom) 254
Dufresne 276 B
Duiffoprugear 6
Effect (von demselben) 234
Effecte (verschiedene) 234
— Missbrauch derselben 235
— des Unisono und der Octave 236. 244
Effectstellen (die) 234. 236
Elastizität in den Passagen 114
Einheit, Mannigfaltigkeit 131
Einleitung 6
Eintheilung des Bogens 111
Erklärung der Zeichen 86
Erscheinen der ersten Methode als Versuch 4
Etüden, über das Verstimmen der Violine 261 — 272
Femy 276 B.
FETIS 219
Flageolettöne (die) 245
— Tabelle derselben auf der G. Saite 247
— (künstliche) 247

Seite.

Flageolettöne, Art dieselben zu schreiben 2 0
Figuren Taf. I—III. 193
Fingerbewegung der linken Hand 23
Fingersatz, von demselben 170
— (der sicherste) 170
— characteristischer 171
— ausdrucksvoller 173
Form des Bogens 2?2
Formel für Grand Detaché 60
Fortschritte der Kunst 9
— des Mechanismus. Nothwendige Folge des Strebens nach Vervollkommnung 10
G-Saiten 281
GARAT
GAVINIES 8. 276 B.
Gedächtniss-Uebungen (musikalische) 27
Guéné (L) 276 B.
Gefahr in den Effectstellen 235
Geminiani 276 B.
Genie des Ausdrucks 304
Geschmeidigkeit der Quinte 280
Geschmack 300
Geschmacksarten 302
Geschichte der Violine 6
Griffe auf allen vier Saiten 257
Gründer des Conservatoriums 14
Guarneri 279
Guhr in Frankfurt 9. 251. 276 B
Haendel 276 B
Halbetöne 84
Halte 196 — 208
Haltung (von der) des Bogens Taf. II. 19
— der Hand, des Ellenbogens und des rechten Armes Taf. III. 22
Hämmern (das) 121
Hand (rechte) s. Haltung 22
— (linke) s. Haltung 18
Harmonische oder Flageolettöne 245
— Schlussnoten 192
Hauptton (von demselben) 218
Haydn 276 B
Inhaltsverzeichniss analytisches 306
Instrumentenmacher (die berühmtesten und ihre Schüler) 6. 278
Interpunktionen, musikalische 191
Intervalle verschiedene 47
— entfernte, die durch das Flageolet leicht zu spielen sind 249
— der harmonischen oder Flageolettöne 249
Jarnovick 276 B
Klangfarbe und Charakter der vier Saiten der Violine 162
Komponist für die Violine 297
Kreutzer (August) 8. 276 B
— Bemerkungen über denselben 8
— Rudolph 276 B
Kunst (die) des Violinspiels 17
Künstler (des) des 19. Jahrhunderts 13
Lafont (C. Ph.) 276 B
Länge (die ganze) des Bogens 31
Leclair 276 B
Lehrart in drei Lectionen 15
Lehrer (der) 296
Libon 276 B
Locatelli 276 B
Lolli 276 B
Lupot 279 B
Maass (das) der Violine 279
Magini 6
Mannigfaltigkeit des Bogens 133
Maurer (Louis) 276 B
Mazas 251. 276 B
Mayseder 276 B
Mensur (Diapason) 279

	Seite.
Methode (neue)	4
Mestrino, (N)	276 B
Metronom	287
— Gebrauch desselben	288
Molltonart (die)	181
Mordent	98
Mozart (W. A.)	276 B
Nachtheile der verstimmten Violine	259
Nardini	276 B
Natur (von der) in der Kunst	219
Nettigkeit	286
Nota	24
Nothwendigkeit eines moralischen Zweckes in der Kunst	11
— einen Hauptton anzunehmen	219
Nuance, künstlich hervorgebrachte	252
— (Schattirungen), von denselben	168
Orchesterdirigent	296
Orchesterspieler	297
Orgeleffect in der Violine	257
Orgelpunkt	194
Paganini	8. 251, 276 B
Pascal	10
Pastou	276 B
Passagen, verschiedene	133
Preludien harmonische, 50 Uebungen von 214 —	217
Perra	6
Piano (das)	13
Pizzicato	252
— mit der rechten Hand	252
— in Doppelgriffen	253
— in Accorden	253
— mit der linken Hand	253
Porpora	276 B
Portamento	93
Pralltriller	98
Precision als Charakter des Rhythmus	273
Presto	305
Principien des Mechanismus	17
Probe	19. 25
— für die Intonation	80
Programm	291
Prüfung	285
Punkte oder ganze Abschnitte	192
Pugnani	8. 276 B
Quartette	304
Quartettspieler	296
Quinten, neapolitanische	280
Rebec	6
Regeln (allgemeine) für den Hinauf- und Heraufstrich	26
— (allgemeine) über Vorspiele	210
Regellosigkeit in der Kunst	158
Reinheit	286
— der Quinte	280
Richtungen verschiedene, die man einem talentvollen Violinspieler geben kann	296
Rode	8. 276 B
Rousseau	13. 223
Rundung	118
Ruhepunkte	193
Rhythmus	272
Saitenmesser	Taf. III. 281
Saccade (die)	145
Sarrette	14
Savert	7
Scala (die)	59
Scalen von einer Octave	33
— von einer Octave in allen Tonarten	34
— in der ersten Lage	36
— in verschiedenen Intervallen	47-50
— diatonische von 2 Octaven	60
— von 2 Octaven für den leichten Bogenstrich	62
— in Terzen durch 2 Octaven geschliffen	69
— in Terzen durch 3 Octaven detachirt	72
— in Octaven detachirt	76
— in gebundenen Octaven	80
— in Octaven, gebunden in Doppelgiffen	82
— chromatische	86
— in Trillern	100
— in Doppelgriffen in allen Intervallen	105
— in Terzen durch 2 Octaven	109
Schaffner	276 B
Schlussnoten, melodische	191
— harmonische	192
Schwäche und Grenze des Tons	115
Solospieler (der)	296
Sonate	304
Sordin (Dämpfer)	252
Spannungen	175
Spohr	276 B
Spontini	
Staccato (das)	121
— das prallende	120-127
— auf alle Arten articulirtes Détaché	123
Stamitz	254
Stellung	17
— von derselben im Allgemeinen	25
— über die, wenn man sich hören lässt	290
— bei Ensemble-Stücken	291
— beim Quartett	291
Stimmen (das) der Violine	284
Stimmung (von der) der Violine	254
Stradivari	6. 279
Strich, der geperlte	120
— der springende	120
Stricharten, 2, langsame und geschwinde auf denen alle andern beruhen	117
Strichart bei abwechselnd langsamen und kurzen Noten	141
Stricharten von verschiedenen Ausdrücken	148
Styl	11. 300. 301
Sul ponticello	21
Sulla tastiera	21
Tact, Art denselben merklich zu machen	276 A
— die Art ihn zu markiren	287
— Festigkeit	286
Talente, frühreife	277
Tanzviolinist	297
Tartini	8. 276 B
Tempo	300
Ton, von demselben	151
— über verschiedene Arten desselben	152. 154
— vom dritten	254
—	300
Töne, synkopirte	156
Tourte	282
Tragen (das) der Stimme	92. 93
Triller (von demselben)	95
Ueben (das), Mittel es zu erleichtern	288
Uebung für den vierten Finger	32
— (besondere) für die gezogene Töne	155
— (vorbereitende) die man ohne Musik machen lassen kann	27
— für die Finger mit der Mitte des Bogens	67
— in gebrochenen Accorden für das Martelé und Staccato	65
— in verschiedenen Stricharten, dem Gedächtniss einzuprägen	60. 67
Undulationen (von denselben)	159
— durch die linke Hand verursacht	160
— durch Bogen und Finger zugleich	161
Unterschied (nothwendiger), Mechanismus und Ausdruck	16
Ursprung der Violine	6
— der Violinschule des Conservatoriums	4
Variationen	138
Veränderung in der Bezeichnung	189
Verschiedenheit im Geschmack	13
Verstimmen (das) der Violine	259
Verzeichniss der Autoren, deren Compositionen bei dem Violinunterrichte in dem Conservatorium zu Paris gebraucht werden.	276 B
Verzierungen des Gesanges	90
— von denselben	183
Vibrationen (die)	132
Violine (die)	278
Violinspieler (des) der zum Piano begleitet	297
Viotti	276 B. 8. 12
Virtuosen die berühmtesten	8
— (der)	13
Vorbemerkungen über die Violine	278
— zu dieser neuen Ausgabe	4
Vorbild, Nothwendigkeit sich eins zu suchen	12
Vorspiele, von den melodischen und harmonischen	209
— in allen Tonarten	212
Vortheil der verstimmten Violine	259
Weichheit im Gesange	113
Wellenartige Töne	159
Werk, erstes bedeutendes über die Violine	9
Wery	276 B
Wiederstand der Quinte	280
Wirbel	281
Wirkungen des Arpeggios	143
Wunsch zur Veranstaltung alljährlicher grosser Concerte in den Hauptstädten Frankreichs	14
Zeichen (Erklärung derselben), die in diesem Werke vorkommen	274
— für den Bogen	274
— für die Finger	274
— für die Octaven	275
— für das Orchester	275
— für den Ton	276
— für verschiedene Absichten	276
Zeitmaas	287
Zwang	18
Zweck der neuen Methode	4
Zweckmässiger Gang des Studiums	12
Zweiter Theil	298

Musique pour le violon recommandable aux élèves.

Empfehlungswerthe Violincompositionen.

(Publiée chez Ad. Mt. Schlesinger à Berlin. — Verlag von Ad. Mt. Schlesinger in Berlin.)

Baillot. 8 Concerts p. l. Violon, avec acc. de 2 Violons, Alto et Violonc., Flûte, 2 Hautb., 2 Cors et 2 Bassons. 1–8. à $1_{5/6}$–3 Thlr.
— 6 Airs ou études avec acc. d'un second Violon. Op. 12. 5/6 Thlr.
— Kreutzer u. Rode. Violinschule, von dem Conservatorium der Musik in Paris beim Unterricht eingeführt. 2 Thlr.
Beethoven. 2 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 132. et 135. Oeuvres posthumes. à 2 et $2_{1/2}$ Thlr.
*— Collection des Quatuors et Quintuors.
Beczwarzowsky. Gr. Sonate p. Piano et Violon. Op. 47. $1_{1/4}$ Thlr.
— Rondoletto p. Piano et Violon obligé. Op. 47. 2/3 Thlr.
Bedard. 6 Variations sur les airs „Heil Dir im Siegerkranz," „Wenn ich in der Früh aufsteh," „O zärtliche Liebe," „Mich fliehen alle Freunden," etc. à 1/4 Thlr.
— Romance „Partant pour la Syrie" pour 2 Violons. 1/4 Thlr.
Beriot. 4 Compositions brillantes p. Violon et Piano. No. 1. Air varié. Op. 1. 1/2 Thlr. No. 2. Air varié. Op. 3. No. 3. Air montagnard varié. Op 5. No. 4. Air. à 2/3 Thlr.
Bohrer. Caprices ou 18 études. 2 Livr. $1_{2/3}$ Thlr.
— 4e Concerto p. l. Violon, avec acc. d'orchestre. $2_{3/4}$ Thlr.
— 3 Duos p. Violon et Violoncelle. $1_{1/2}$ Thlr.
Boieldieu. Jean de Paris, arr. en Quatuor p. Starke. 2 Thlr.
Bonnet. 6 Duos concertants p. 2. Violons. 3 Thlr.
Bruni. 6 Duos p. Violon et Alto. 2 Thlr.
Catel. Trois Quintettes p. 2. Viol. 2 Altos et Violonc. à $2_{1/2}$ Thlr.
Chopin et *Franchomme.* Duo concertant p. Piano et Violon s. d. thêmes de Robert le Diable. Op. 15. $1_{1/6}$ Thlr.
Collection de marches de l'armée prusiennne, arr. p. l. Violon. 9 Cah. à 1/3 Thlr.
— Dito de danses favorites, arr. p. l. Violon. 15 .Cah. à 1/3 Thlr.
Dam. Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle 5/6 Thlr.
— 3 Duos p. 2 Violons. $1_{1/6}$ Thlr.
Dussek. 6 Sonates p. Violon et Piano. 3 Thlr.
Fioravanti. Les chanteuses de village. — Die Dorfsängerinnen. arr. en Quatuor. 2 Thlr.
Ganz. Fantaisie s. d. thèmes de Nurmahal, Op. 16. p. Violon av. acc. d'Orch., de Quatuor ou Piano à $2_{1/2}$, $1_{1/2}$ et $1_{1/3}$ Thlr.
— Potpourri en forme de Fantaisie s. d. thèmes de Robert le Diable, Op. 15, p. Violon av. acc. d'Orchestre, Quatuor ou Piano. à $1_{5/6}$ et 1 Thlr.
Gard et *Panofka.* Les délassemens de l'Etude. (Erheiterungen der Jugend.) 72 morceaux fav. des Opéras de Auber, Bellini, Halevy, Meyerbeer, Rossini, Spohr, Weber, pour 2 Violons. 4 Cah. à 2/3 Thlr.
— dito pour le Violon. 2 Cah. à 2/3 Thlr.
Geminiani. 24 pièçes instructives dans tous les tons. 5/6 Thlr.
— 24 Duos instructives dans tous les tons pour 2 Violons. 2 Livr. à 5/6 Thlr.
Hänsel. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 24 et 25. à $1_{2/3}$ Thlr.
Halevy. La Juive — Die Jüdin, arr. en Quatuor p. Panofka. 5 Thlr.
— dito arr. p. 2 Violons p. Panofka. 3 Thlr.
— L'Eclair — Der Blitz, arr. en Quatuor.
Henning. 2 Trios p. 2 Violons et Violonc. Op. 2. $2_{1/2}$ Thlr.
— Divertissement p. Violon av. Accomp. de Quatuor ou Piano. Op. 17. 5/6 Thlr.
— Concertante p. 2 Violons av. Acc. d'Orchestre. $3_{1/4}$ Thlr.
— Variations et Rondo p. Violon av. Acc. de Quatuor ou Piano. Op. 18. 1 Thlr.
— 3 Duos p. 2 Violons concertans. $1_{2/3}$ Thlr.
— 3 Variations sur deux airs connus, sur l'air tirolien, sur l'air „der treue Tod." à $12_{1/2}$ Sgr.
Henry. Exercices p. l. 4 premières positions s. l. Violon. $17_{1/2}$ Sgr.
Kelz. Var. s. l'air de Preciosa p. Violon av. Acc. de Violon, Alto et Violoncelle. 1/2 Thlr.
Kreutzer. Etudes des diverses positions p. Violon. 1/3 Thlr.
— 1e Sinfonie p. 2 Violons principaux av. Orch. $2_{1/2}$ Thlr.
— 3 Concertos p. l. Violon, No. 5. 10 et 11. à 3 Thlr.
— Six Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse. Op. 2. 2 Cah. à 3 Thlr.
Lafont. Fantaisie s. d. thèmes de la Muette de Portici p. Violon av. acc. d'Orch., Quatuor ou Piano à $3_{1/4}$, $1_{1/3}$ et $1_{1/6}$ Thlr.
— Duo et Variat. faciles s. d. motifs du Pré-aux-clercs (Zweikampf) p. Violon et Piano. 1 Thlr.
— Nocturne p. Piano, Violon et Violoncelle s. l. chevaliers de la fidélité de Boieldieu.
— La mélancolie. Duo et Variat. s. d. thèmes russes p. Violon et Piano. $1_{1/6}$ Thlr.
— Voyage à la Giraffe, gr. Fantaisie s. d. thèmes égyptiens et français p. Violon et Piano. 1 Thlr.
— Fantaisie et marche militaire p. Violon av. Orchestre ou Piano.
Lafont et *Kalkbrenner.* Duo et Variat. s. d. motifs de Robert le Diable p. Piano et Violon. $1_{1/3}$ Thlr.
— et Moscheles. Gr. Potpour. concert. p. Viol. et Piano. $1_{2/3}$ Thlr.
Lannoy. Introduction, Variat. et Polonaise s. u. thême de Rossini p. Violon av. acc. d'Orchestre. Op. 27. $2_{1/3}$ Thlr.
St. Lubin. Quintuor p. 2 Viol., 2 Altos et Violonc. Op. 38. $2_{1/3}$ Thlr.
— Thême varié p. Violon av. acc. de Violon, Alto et Basse ou de Piano. Op. 39. à 3/4 Thlr.
Mayseder. 2e Concerto p. Violon av. Orch. Op. 26. 3 Thlr.
— 3e Concerto p. Violon av. Orchestre. Op. 28. $3_{2/3}$ Thlr.
— 3 Duos p. 2 Violons. Op. 31 — 33. à $1_{1/6}$ Thlr.
— 1r Potpourri p. Violon av. acc. de 2 Violons, Alto et Violoncelle ou de Piano. Op. 27. à $1_{2/3}$ et 1 Thlr.
Mendelssohn-Bartholdy. 1e Sinfonie p. l'Orch. Op. 11. 5 Thlr.
Mussini. 3 gr. Duos p. 2 Violons concertants. 2 Thlr.
Meyerbeer. Robert le Diable, Opéra arr. p. 2 Violons, Alto et Violoncelle p. Strunz. $5_{2/3}$ Thlr.
— dito arr. p. 2 Violons p. Gasse. $4_{1/3}$ Thlr.
— dito arr. p. Violon et Flûte concertants. $2_{1/6}$ Thlr.
— dito pour Piano et Violon. 8 Thlr.
Reicha. 3e Sinfonie p. 2 Violons principaux av. Orch. ou p. Violon et Violoncelle av. Orch. à $2_{1/2}$ Thlr.
Reissiger. Duo en forme de Sonate p. Piano et Violon. $1_{1/2}$ Thlr.
— 1e Sinfonie p. l'Orchestre. Op 120.
Riotte. Gr. Sonate p. Piano et Violon obligé. Op. 33. $1_{1/6}$ Thlr.
Rode. 12 Etudes p. l. Violon. $1_{1/6}$ Thlr.
— 12 Etudes p. l. Violon av. Acc. de Piano. $2_{1/3}$ Thlr.
— 12e Concerto p. l. Violon av. Acc. de l'Orchestre. 3 Thlr.
— 13e Concerto p. l. Violon av. Acc. de moyen Orchestre. $2_{1/2}$ Thlr.
— 7e thême varié p. l. Violon av. Acc. d'Orchestre, de Trio ou de Piano. à 2, 1 et $1_{1/2}$ Thlr.
— 2 Quatuors ou Sonates brillantes p. Violon principal av. Acc. de Violon, Alto et Violoncelle. Op. 28. $2_{2/3}$ Thlr.
— 1r Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violonc. Oeuv. posth. $1_{1/4}$ Thlr.
— 2me Quatuor brillant. Oeuv. posth. $1_{2/3}$ Thlr.
— Variations brill. sur un air de Händel av. Acc. de Violon, Alto et Violonc. ou de Piano. à 5/6 Thlr.
— Variations et Finales s. u. thême italien p. Violon avec Acc. de moyen Orchestre, de Quatuor ou Piano. à 1, $1_{3/4}$ et $1_{1/4}$ Thlr.
— Introduction et Variations s. u. air tirolien p. Violon av. Acc. d'Orchestre ou de Piano. à $1_{1/2}$ et 2/3 Thlr.
— Variations s. l'Andante de la Sonate brillante. Op. 28. p. Violon et Piano. $12_{1/2}$ Sgr. (10 Gr.)
Romberg. 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violonc. Op. 7. 3 Thlr.
Rossini. 14 Opéras arr. p. 2 Violons, Alto et Basso. à 3–4 Thlr.
Schneider. 6 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violonc. 2 Livr. Op. 65. $3_{1/3}$ Thlr., Op. 68. 3 Thlr.
Schunke et *Ernst.* Introduction, Variat. et Finale sur un thême de Strauss (das Leben ein Tanz), p. Violon et Piano concertants. Op. 26. $1_{5/6}$ Thlr.
— Rondo allemand sur un thême d'Oberon p. Violon et Piano concertant. Op. 23. 1 Thlr.
Schwenke. Divertissement p. Violon et Piano concertants sur des motifs de Robert le diable. $1_{1/6}$ Thlr.
— Fantaisie s. Ludovic de Hérold, p. Violon et Piano. $1_{1/3}$ Thlr.
— Duo p. Violon et Piano s. l. Juive (d Jüdin). 3/4 Thlr.
— 4 Duos brillants non difficiles et agréables p. Violon et Piano s. des thêmes des Opéras: les Huguenots, l'Eclair, Ludovic et Cosimo. Op. 46. à $17_{1/2}$ Sgr. (14 Gr.)
Spohr. 12e Concerto p. Violon av. Acc. d'Orch. Op. 79. 3 Thlr.
— 3 Quatuors p 2 Violons, Alto et Violonc. Op. 82. à $1_{2/3}$ Thlr.
— 2e Double-Quatuor p. 4 Violons, 2 Altis et 2 Violoncelles. Op. 77. $2_{2/3}$ Thlr.
— Quatuor brillant p. 2 Violons, Alto et Violonc. Op. 83. $1_{2/3}$ Thlr.
— 3e Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 78. 5 Thlr.
— Ouvertures de Pietro d'Abano et de l'Alchymiste. à $2_{2/3}$ et $1_{2/3}$ Thlr.
Spontini. Ouvertures de Fernand Cortez et Olympie en Quatuor. à 2/3 et 1 Thlr. — Ouvert. d'Olympie p. 2 Violons 14 Gr. ($17_{1/2}$ Sgr.)
Weber, C. M. de. Oberon et Freischütz en Quatuor arr. p. Henning. à 5 Thlr.
— dito arr. p. 2 Violons p. Henning. à $4_{1/6}$ et 3 Thlr.
— Oberon arr. p. l. Violon p. Henning. $1_{1/3}$ Thlr.
— 9 Variations sur un air norvégien p. Piano et Violon concertants. Op. 22. 3/4 Thlr.
— Ouverture cérémonielle (Jubel-Ouvertüre) p. l'Orchestre. 3 Thlr.
Westenholz. 2 Duos p. l. Violon et Alto. 3/4 Thlr.
— Divertissement p. Violon et Guitare. No. 1. 14 Gr., ($17_{1/2}$ Sgr.) No. 2. 5/6 Thlr.